

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II (Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

**LA RELACIÓN ENTRE EL AMOR Y EL DINERO EN LA
NOVELÍSTICA DE LA RESTAURACIÓN: (VALERA, PEREDA,
PÉREZ GALDÓS, "CLARÍN", PARDO BAZÁN, PALACIO
VALDÉS)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Carmen Serven Díez

Director

Santos Sanz Villanueva

Madrid, 2013

M. Carmen Servén Díez

La relación entre el amor y el dinero en la novelística
de la Restauración (Valera, Pereda, Pérez Galdós,
"Clarín", Pardo Bazán, Palacio Valdés)

Volumen I

Director: Dr. Santos Sanz Villanueva

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española II
Año 1991

Agradezco al profesor Santos Sanz Villanueva la paciencia y amabilidad con que ha dirigido todo mi trabajo. También quiero expresar mi gratitud a José Garrigós y Antonio Maldonado, profesores de la Universidad Autónoma de Madrid, y a Jorge Sebastián, matemático, por su ayuda en la ordenación informática de mis ficheros.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	III
I-El lugar del dinero en la sociedad y en la novela burguesa.....	1
-La desautorización de la riqueza.....	14
-La religión del dinero.....	50
-Más allá del dinero.....	109
-El opulento miserable.....	126
-La ofuscación pecuniaria... ..	140
II-El amor realista.	
-La vida prosaica. Las mentiras del ideal.	203
-La integración de lo instintivo. Los recursos del narrador.....	224
III-Sobre el amor y el matrimonio	
-El amor ordenado	285
-Hacia la superación del modelo doméstico habitual.....	319
IV-El amor mercenario en la novela de la Restauración.	
-El matrimonio ventajoso. El valor de la honra.....	358
-Sobre el adulterio.....	460
-La prostitución.....	509
-De la dama de las camelias a la codorniz romántica.....	548
CONCLUSIONES.....	585
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....	603

INTRODUCCIÓN

Sobre novelas aisladas, se han desarrollado ya interpretaciones críticas de la gran narrativa del siglo XIX que destacan el importante papel asignado a la condición económica en la conciencia del personaje novelesco y en el curso de la novela toda.

Incluso al lector poco avezado ha de llamarle la atención la frecuencia con que la novela de la segunda mitad del siglo XIX se refiere al dinero: la caracterización de los personajes viene a menudo apoyada sobre indicaciones acerca del estado de su hacienda; las figuras novelescas hacen cálculos o ejecutan diversas operaciones económicas ante el lector; y se deslizan en numerosas novelas capítulos cuyo título hace alusión al dinero, o que sin título alguno, se dedican preferentemente a tratar trayectorias, situaciones o perspectivas de tipo crematístico.

Se diría, pues, que el dinero constituye un elemento destacado expresamente en la configuración de la realidad interna de la novela, no sólo en los casos ya analizados por la crítica, sino en muchos otros.

Desde luego, estamos aventurando una hipótesis referida exclusivamente a la realidad viva en el interior de la novela; por el momento, no pretendemos comprobar o debatir la teoría marxista del "reflejo": no aludimos, por ahora, a la relación que pueda existir entre la estructura económica que rodea al autor de la novela y la estructura de su universo de ficción. Intentamos

exclusivamente destacar las numerosas y detalladas referencias al dinero que saltan ante la vista del lector aficionado a la novela de la Restauración.

Curiosamente, los estudios habidos en torno a la influencia que lo económico adquiere sobre el devenir interno de una novela, se refieren en su mayoría a obras en que es el dinero - o más bien la actitud de los personajes hacia él- lo que decide el rumbo de una relación de pareja entre hombre y mujer, una pareja de la que forma parte el/la protagonista de la novela.

¿Esa interferencia de lo pecuniario en lo amoroso se produce también en otras novelas del período?. ¿Qué lugar ocupa el dinero en la conciencia de los personajes y en la atmósfera de la novela?. Concretamente: ¿cómo incide la cuestión pecuniaria en el establecimiento, mantenimiento o disolución de las relaciones amorosas?. ¿Qué formas de interferencia de lo crematístico en lo amoroso se contemplan en este gran corpus novelístico? ¿Cuál es la tendencia característica de cada autor al respecto?.

La respuesta a todas estas preguntas debe vincularse a cuestiones adyacentes, algunas de ellas dilatadamente analizadas ya por la crítica, otras menos atendidas por los investigadores. Interesa, desde luego, averiguar qué posición ocupa el dinero en el universo de la ficción y cómo opera la noción de lo crematístico sobre la conciencia y la conducta de los personajes; parece de rigor considerar también de manera preferente los

criterios con los que se establecen, mantienen o disuelven las relaciones amorosas en el mundo novelado. Pero, además, probablemente habremos de revisar otros factores ligados al comportamiento económico y a la conducta amorosa de los personajes: la actitud de los distintos grupos y clases sociales hacia el trabajo; las normas convencionales de la moral sexual; el destino social de la mujer; la consideración que merece la riqueza en la sociedad de la ficción...

La reiteración en la novela decimonónica de ciertos temas relativos al comportamiento amoroso de los personajes - el adulterio, la prostitución - ha sido unánimemente anotado por la crítica de todos los tiempos. ¿Cómo inciden las consideraciones pecuniarias en esos comportamientos?. ¿En qué términos se contempla la relación entre la institución matrimonial y las condiciones crematísticas del personaje? . ¿Es frecuente el matrimonio de conveniencias o ventajoso?. ¿Tiene relación el adulterio con la cuestión crematística?. La prostitución, práctica mixta erótico-mercantil, ¿que consideración merece?. ¿Por qué la "gran novela del adulterio", tanto en España como en Europa, trae a primer plano precisamente el adulterio femenino?.

Las respuestas a este puñado de preguntas contribuirán a iluminar el entramado de la ficción novelesca y su significado. Ciertos asuntos, aparentemente anecdóticos pero repetidos una y otra vez en la narrativa de la época - particularmente un conjunto de nociones que vienen ligadas al concepto de amor

mercenario, como el matrimonio ventajoso o la prostitución, y la transgresión de la norma de fidelidad en el matrimonio -, pudieran verse justificados más profundamente en el seno del relato.

Nuestro presente trabajo pretende determinar las formas de interferencia de los asuntos crematísticos en las relaciones amorosas, según se contemplan en el interior de la ficción desarrollada por la gran novela del siglo XIX. Para ello intentaremos establecer, previamente y de forma somera, los criterios que rigen el comportamiento económico del personaje, las nociones que sobre la riqueza y el trabajo triunfan en la novela y las formas viciosas de conducta económica que se destacan preferentemente. Esta parte de nuestra labor exigirá un permanente ejercicio de contraste con las conclusiones ofrecidas por los estudios ya existentes sobre la estructura social en que se desarrollan los sucesos novelados.

Intentaremos, además, averiguar en qué términos se entablan convencionalmente las relaciones amorosas, institucionalizadas o no, en el universo del relato; durante esta fase del trabajo podremos hallar respaldo en los numerosos análisis críticos existentes sobre la calidad del sentimiento amoroso y sobre el tratamiento literario de que ese sentimiento es objeto, en obras particulares o en el conjunto total de la novelística de un autor.

Y, por fin, nos dirigiremos a establecer con qué criterios

anuda y resuelve cada autor los conflictos existentes entre amor y dinero, así como las formas mixtas de relación erótico-mercantil, su amplitud, tratamiento literario y trascendencia en el universo del relato.

Nuestro campo de estudio está constituido por las novelas publicadas, entre 1874 y 1902, por los grandes autores de la Restauración. Los límites cronológicos de nuestra investigación pretenden abarcar un ciclo histórico completo: desde la vuelta de la dinastía borbónica, hasta el comienzo de las convulsiones que destruirán el sistema de convivencia establecido por Cánovas y avalado por la Constitución de 1876: Desastre de 1898, fin de la Regencia de María Cristina y con ella de la "tregua" aceptada por los partidos turnantes. Además, las fechas indicadas delimitan un período histórico en que el horizonte literario está dominado por un mismo grupo de autores, cuyas novelas comienzan a aparecer tras la Gloriosa, y que sólo tras el Desastre de 1898 se verán progresivamente desplazados por una nueva generación literaria. Si bien habremos de tener en cuenta los cambios políticos y estéticos que se producen en los años 1880 -muerte de Alfonso XII y difusión del naturalismo literario-, nuestro propósito es iluminar una peculiar forma de sensibilidad, que hemos de suponer ligada a formas de vida vigentes a lo largo del último cuarto de siglo.

Incluimos, entre los grandes autores de la Restauración, a José María de Pereda (1833-1906), Juan Valera (1824-1905), Benito

Pérez Galdós (1843-1920), Emilia Pardo Bazán (1852-1921), Leopoldo Alas y Ureña (1852-1901) y Armando Palacio Valdés (1853-1938).

Sólo marginalmente aludiremos a Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), puesto que este autor se remonta en su inspiración a la época romántica, comienza a publicar novelas antes de la Gloriosa y deja de hacerlo en 1882, tras dar La Pródiga a la imprenta. Es un autor de difícil clasificación que no puede incorporarse de pleno derecho al resto del grupo.

Armando Palacio Valdés (1853-1938), el más joven del conjunto citado, no siempre aparece considerado como miembro del grupo. Sin embargo, parece difícil ignorar sus íntimas conexiones con el resto de nuestros novelistas: nació sólo un año después que la condesa de Pardo, comenzó a publicar sus novelas dos años más tarde que ella y sostuvo una íntima amistad con Leopoldo Alas, que fue su compañero de estudios. Es cierto que las obras de Armando Palacio Valdés no gozan hoy del fervor crítico y público que las acompañó en el primer tercio de nuestro siglo; con todo, aún se ha de reconocer a este escritor una talla muy superior a la de los autores secundarios de su generación.

A fines de siglo, algunos de nuestros narradores, los más viejos, dejan de publicar novelas: Pereda publica Pachín González, su última novela, en 1896; Valera ofrece Morsamor en 1899 y después no saldrán a la luz sino fragmentos. Los demás

imprimen un giro a su perspectiva coincidiendo aproximadamente con el cambio de centuria: a partir de 1900, doña Emilia Pardo Bazán da entrada a nuevos motivos estéticos, de sabor novecentista, en su narrativa; desde esa misma fecha, Armando Palacio Valdés deja transcurrir nueve años sin ofrecer nuevas novelas a su público y sufre una gran crisis religiosa que modificará sensiblemente su posterior recreación literaria de la realidad; Leopoldo Alas muere prematuramente en 1901; y Benito Pérez Galdós, con Misericordia y El abuelo, ambas de 1897, cierra su crónica novelada de la sociedad contemporánea.

Pese a las diferencias individuales, los miembros del grupo comparten, entre 1874 y 1900, no sólo un territorio histórico, sino también la preocupación por ciertos temas- que todos terminan por abordar en una u otra ocasión-, una común intención de novelar la vida cotidiana e incluso la recurrencia a unas determinadas estructuras narrativas.

Así pues, nuestro campo de estudio abarca las novelas publicadas por los autores citados entre 1874 y 1902, aunque de manera accesoria y accidental nos permitiremos también la referencia a otros escritores de la época, así como a otras novelas posteriores de los miembros del grupo.

Entre las novelas incluídas en nuestro campo de estudio tenemos en cuenta la presencia de varias obras cuya realidad interna se sitúa en una época histórica anterior y distinta a la España de la Restauración. Puesto que en estos casos el

tratamiento literario de los temas debe venir condicionado por el afán de recreación histórica, sólo incidentalmente aludiremos a ellas para corroborar datos obtenidos en el resto del campo.

Dado que , en su intención de abordar la realidad social de la Restauración, los novelistas del grupo buscan sus raíces en la época isabelina y su origen inmediato en la Revolución de Septiembre - época que todos vivieron y sobre la que poseían una experiencia personal directa -, utilizaremos preferentemente en nuestro trabajo las obras cuya realidad interna se sitúa en la segunda mitad del siglo XIX.

La abundancia de novelas que nos proponemos abarcar en nuestro análisis obliga a fijar unas pautas metodológicas previas. Antes de afrontar el estudio global y comparativo de los planteamientos que subyacen a la interrelación de los asuntos crematísticos y amorosos en tan amplio conjunto novelístico, ha sido necesario un cuidadoso rastreo de estos problemas en la obra particular de cada autor. Sólo en un estadio posterior del trabajo se ha intentado lograr una síntesis final que recoge las líneas principales de los resultados alcanzados para cada escritor en un paso intermedio y anterior de la investigación. Por último, se ha emprendido la redacción del trabajo según la ofrecemos a continuación, pretendiendo destacar las peculiaridades de cada autor, así como las tendencias más significativas y generalizadas entre los miembros del grupo. En la exposición final de nuestra labor se han evitado dentro de lo

posible, las consecuencias de la aplicación de un modelo único de análisis para la novelística de cada narrador; pese a que ello resta simetría al conjunto del trabajo, hemos intentado eludir la constatación automática y reiterativa de rasgos comunes a todos o muy generalizados entre ellos, ordenando nuestras observaciones en torno a núcleos temáticos y no agrupándolas autor por autor. El objetivo es agilizar la lectura y evitar repeticiones que pudieran oscurecer el sentido del conjunto.

Es tal la cantidad de estudios existentes sobre los novelistas y las novelas de la Restauración Española que uno de los escollos hallados en el desarrollo de nuestra labor ha sido la permanente necesidad de evaluar y seleccionar los apoyos críticos más afines a nuestro trabajo. La Bibliografía final en él recogida no aspira a constituirse en repertorio exhaustivo e imparcial, sino que debe ser recibida a título de fundamentación escueta de las líneas maestras por las que discurre esta investigación. Su ordenación, así como la asignación de cada título a un bloque bibliográfico concreto es intencionadamente arbitraria - las fronteras entre un bloque y otro son a menudo difusas- y responde más a los intereses de la actual investigación que a otras posibles consideraciones.

Respecto al sistema de referencias empleado en el presente trabajo, véase el apartado "Ediciones utilizadas" en la "Bibliografía".

EL LUGAR DEL DINERO EN LA SOCIEDAD Y EN LA NOVELA BURGUESA

En la novela de la Restauración se produce una persistente presencia del dinero. Se alude a él utilizando un repertorio léxico muy variado en que menudean las connotaciones peyorativas. Por ejemplo, en la narrativa de Galdós, el dinero es "el trigo"(1), "el barro" (2), "el estiércol"(3), "el guano"(4), "la guita"(5)...

La caracterización de los personajes viene a menudo apoyada sobre indicaciones relativas al estado de su hacienda; tanto es así, que el recuento resultaría interminable y ocioso. Algunos ejemplos, tomados al azar, permitirán sin embargo concretar el alcance de nuestra anterior afirmación: Juanita la larga se abre con la presentación de una villa, y en ella de un personaje, Don Paco; junto a su aspecto físico y sus costumbres, se detalla inmediatamente su trayectoria económica:

"había empezado en su mocedad por no poseer más que el día y la noche, había acabado por ser propietario de buenas fincas. Poseía dos hazas en el ruedo, de tres fanegas la una".(6)

En el capítulo I de Riverita, se presenta al tío Bernardo: "Era aquel señor alto, seco, aguileño, bajo de color, de edad de cincuenta años..."(7). Junto a su expresión y costumbres, el citado párrafo termina señalando el estado de fortuna y ambiciones de don Bernardo:

"Había desempeñado algunos cargos de importancia en la administración pública, y había estado a pique una vez de ser nombrado senador ministerial. Este era el sueño de su vida. Tenía bienes de fortuna, y gozaba de mucha consideración entre sus deudos y amigos..."(8).

Cuando en La de Bringas, se menciona por vez primera a Juanito de Pez, el narrador acompaña su entrada con la siguiente observación: había conseguido de su padre "un empleílllo en Hacienda con cinco mil reales"...(9).

En Pedro Sánchez, el protagonista-narrador comienza su relato describiendo su pueblo e inmediatamente el estado de la hacienda familiar, que lo conduce, en el párrafo tercero, a las siguientes reflexiones:

"Desgraciado es el pobre, que por respetos humanos, necesita andar en hábitos y holganzas de rico, para sostener el prestigio de un don de bambolla que heredó de sus mayores, como censo irredimible.

Mucho de esto acontecía en mi casa..." (10).

Las figuras novelescas, además de hacer este tipo de entradas a monedero abierto, ejecutan a lo largo del relato y directamente ante los ojos del lector diversas operaciones de carácter financiero; en La de Bringas, don Francisco calcula sus gastos:

"Goma laca: dos reales y medio. A todo tirar, gastaré cinco reales...Unas tenacillas de florista, pues las que tengo son un poco gruesas: tres reales. Un cristal bien limpio: real y medio....."etc.(11)

En La desheredada, Isidora empeña todo lo que tiene. Durante su conversación con don José Relimpio, Isidora intenta averiguar cuánto obtendrá de la prendera:

-";Dos mil quinientos!- murmuró la joven ensimismada en sus cálculos, como un calenturiento sumergido en el doloroso caos de su estupor febril.

-Veremos.. Quizá se pueda...

-Ahora-dijo Isidora con resolución, alargando la mano hacia el chaleco del buen hombre-, venga el reloj...

-¿El mío?...¿Y la cadena?

-Todo.

[...]

-Dejámelo puesto, pues yo lo he de llevar...Darán dieciocho o veinte. Recordarás que la otra vez..."(12).

En Un viaje de novios, un amigo propone a otro que celebre matrimonio en los términos siguientes:

"-Te propongo -dijo a Miranda- una niña de pocos años, que acaso llegue y aun pase de los dos millones de capital" (13).

En Maximina, dos hombres discuten sobre un aval:

"-¿Y a mí quien me garantiza que el general pague mañana esos treinta mil duros?

-El general es hombre de honor" (14).

Por otra parte, el título de numerosos capítulos novelescos hace alusión a estimaciones, operaciones o factores económicos. Algunos ejemplos tomados al azar demuestran que se trata de una práctica común; Emilia Pardo Bazán: "La chica vale un Perú", en La Tribuna; Juan Valera: "Antecedentes y pormenores indispensables, aunque enojosos", en Doña Luz; Benito Pérez Galdós: "De crematística", en La familia de León Roch; "Santa Cruz y Arnáiz. Vistazo histórico sobre el comercio matritense", en Fortunata y Jacinta; "Liquidación", en La desheredada; "Indispensables noticias de mi fortuna, con algunas particularidades acerca de la familia de mi tío y de las cuatro paredes de Eloísa", "Mucho amor (¡oh París, París!), muchos números y la leyenda de las cuentas de vidrio", y "Espasmos de aritmética que acaban con cuentas de amor", y "Las liquidaciones de mayo y junio", en Lo prohibido; José María de Pereda: "Cuentas

de Familia" y "La puchera del Lebrato", en La puchera; "Saldo de cuentas atrasadas", en El buey suelto....

Esta persistente presencia del dinero en las novelas no puede justificarse por la simple coincidencia casual; constituye una constante que habrá de ser estudiada a la luz de la sensibilidad y de las ideas dominantes en la época.

Recurramos pues a los análisis socio-históricos. En ellos se interpreta la Restauración española como un período caracterizado por el deseo general de vuelta al orden(15). Trás los años revolucionarios y radicales de la Primera República, la sociedad reclama el reposo en el sosiego y la seguridad. La burguesía efervescente del pequeño comercio, en plena escalada durante la época isabelina, ha logrado ahora nuevas posiciones; ha nacido la gran burguesía, que ha absorbido o anulado a la vieja aristocracia, convirtiéndose en nueva élite del país: detenta el poder financiero y político. Con la promoción de la burguesía, a lo largo del siglo se han consolidado una serie de valores que dominarán en la atmósfera social e intelectual hasta fines de la centuria; la familia, la propiedad, y la religión, son los cimientos de la nueva sociedad establecida(16), pese a los duros ataques a que son sometidos desde diversos frentes (17).

Según explica Antonio Elorza(18), en el ideario liberal burgués, la concepción de la propiedad, su justificación filosófica, se fundamenta esforzada y profundamente. El respeto a la propiedad no es solamente uno de los valores dominantes; es precisamente el que explica y respalda a todos los demás. Desde

la Filosofía Política y del Derecho, los especialistas avalan y refuerzan los nuevos cauces de la sensibilidad social en el mundo burgués, haciendo hincapié sobre todo en la legitimidad y necesidad de la propiedad individual. Así, Santamaría de Paredes, especialista en Derecho Político, explica que la libertad y la justicia "residen en la propiedad" e indica:

"Considerando a la propiedad como un hecho de imprescindible necesidad para el cumplimiento del fin humano, y reconociendo en la sociedad la existencia de un orden natural y divino, no temo afirmar, desde luego, que la propiedad individual es legítima y no se halla reñida con los intereses de los demás hombres".(19)

Y también:

"La propiedad es una relación de dominio del hombre sobre la naturaleza, una manifestación de su libertad, reconocida y sancionada por los hombres reunidos en sociedad." (20).

De este modo se respalda tajantemente la existencia de la propiedad, que se vincula al orden natural y divino, y se elude la concepción de la misma como propiciadora de las relaciones de dominio del hombre por el hombre, señalando que constituye un ejercicio de dominio del hombre sobre la naturaleza. Al constituirarla además en condición de la libertad y la justicia, se está elevando la propiedad al rango de institución humana y social por excelencia(21).

Los poderes fácticos de la Restauración, al igual que los del período isabelino, suelen destacar también la religión como uno de los valores supremos. No es raro encontrar citada la religión en lugar preferente en las formulaciones de los

ideólogos liberales(22). Pero lo cierto es que la actitud economicista constituye una nueva forma de existencia de acuerdo con la cual incluso la moral está condicionada por la economía; la religiosidad es un valor heredado del Antiguo Régimen, un valor que afectan compartir las nuevas clases dominantes; la historia y la literatura muestran sin embargo que la religión es un valor subsidiario y relativo, generalmente atendido en la práctica por la utilidad inmediata que pueda reportar(23).

La familia, citada como otro de los puntales de la nueva situación, no es tampoco una institución separada de la propiedad; la sociedad burguesa consagra el hogar como quintaesencia de sus tesoros(24), como refugio frente al competitivo y feroz mundo exterior; en la familia, según el esquema vital burgués, primarían los ingredientes afectivos sobre cualesquiera otros. Pero lo cierto es que la institución familiar está directamente ligada a la noción de propiedad, puesto que ésta se transmite por herencia de padres a hijos(25).

Tal panorama sobre la escala de valores consagrada por el siglo, reduce notablemente el abanico de principios teóricamente propuestos: si los pilares sociales son la propiedad, la familia y la religión, pero estas dos últimas están subordinadas al primero, lo que resulta en definitiva es una colectividad feroz, en que la competitividad más torcida es lícita, en que prima el afán de lucro, y toda otra consideración resulta pertinente exclusivamente en la medida en que puede ser utilizada como apoyo o incentivo para la propiedad.

La nueva atmósfera intelectual de la Restauración cristaliza con la penetración, a partir de los años setenta, de las nuevas corrientes ideológicas y estéticas; positivismo filosófico(26) y naturalismo estético(27), que predicán ante todo atención a la realidad material y práctica. Las nuevas corrientes serán consideradas disolventes y peligrosas por la sociedad establecida(28), que rechaza ambas fundamentalmente por razones morales: el positivismo se hace temible porque supone el desfondamiento de la ética; del naturalismo francés se abomina por su atención preferente a los bajos instintos y su escaso respeto a instituciones primordiales como la familia, lo cual hace sospechar que minará el sentido moral de la sociedad.

Pese a todo, el contagio es inevitable. Diego Núñez afirma que la sociedad de 1876 ya no tiene la misma escala de valoraciones estimativas que la de 1868:

"La disolución de la metafísica idealista va a acarrear consecuentemente la del planteamiento moral en ella fundado. La nueva situación social respira otros aires morales. Predominan ahora las incitaciones de tipo práctico y utilitario" (29).

Según explica Aranguren, el complejo viraje moral se venía preparando desde la primera mitad de siglo en que ya se condicionaba la moral a la economía(30). Se quiera o no, la quiebra de la moral tradicional y la instauración de nuevos criterios morales, que erradican los principios absolutos y predicán ante todo la transigencia con la realidad dada, ya estaban en el ambiente antes de producirse la irrupción del positivismo y del naturalismo.

En cualquier caso, la nueva perspectiva culmina con el advenimiento de la Restauración Borbónica; son los años en que los ideólogos concluyen afirmando:

"La desigualdad de fortunas [...] es consecuencia de la desigual laboriosidad y moralidad de los individuos, a pesar de tener unos mismos fines que cumplir". (31).

Tal es la realidad histórica en el marco de la cual escriben los novelistas de la Restauración. Si estos son los presupuestos ideológicos sobre los que se asienta la vida social, no ha de extrañar la obsesiva presencia del dinero en la narrativa de este período. Sin embargo, la entronización absoluta de la propiedad, la consideración de la superior riqueza como resultado de la superioridad moral, vendrá constestada desde diversos puntos de vista por los novelistas de la época. Según intentaremos mostrar a continuación, cada uno de los autores que consideramos mantiene una peculiar actitud respecto al valor sociomoral de la riqueza y respecto a las élites recién ascendidas, pero hay motivos y actitudes compartidos.

NOTAS

(1)-La familia de León Roch, O.C., I-796.

(2)-Miau, O. C., II-1020 y 1113.

(3)-En Torquemada en la cruz (1893) O.C., II-1404, el usurero Torquemada piensa: "La aristocracia, árbol viejo y sin sabia, no podía ya vivir si no lo abonaba (en el sentido de estercolar) el pueblo enriquecido". En Torquemada en el purgatorio (1894), O.C., II-1543, aludiendo a su propia boda con una aristócrata, comenta el miserable avaro protagonista: "No sé quién dijo que la nobleza esquilmada busca el estiércol plebeyo para fecundarse y poder vivir un poquito más". Esa repetida identificación (estiércol=dinero) y precisamente con referencia a una situación parecida - un individuo de la nobleza casa con un adinerado plebeyo - se produce con anterioridad en La espuma (1890), O. C., II-316, de Palacio Valdés. Y cinco años antes, en Lo Prohibido, O.C., II- 268, el propio Galdós había deslizado ya la comparación del dinero con un fertilizante: José María se complace en la elegancia de Eloísa como en cosa propia, porque piensa que la había "fertilizado con mi dinero".

(4)-Fortunata y Jacinta, O.C., II-630.

(5)-Lo prohibido, O.C., II-329.

(6)-Juanita la larga, O.C., I-531.

(7)-Riverita, O.C., I-197.

(8)-Ibídem.

(9)-La de Bringas, O.C., II-128.

(10)-Pedro Sánchez, O.C., I-1135.

(11)-La de Bringas, O.C., II-130.

(12)-La desheredada, O.C., I-1091-2.

(13)-Un viaje de novios, O. C., I-77.

(14)-Maximina, O.C., I-376-7.

(15)-Sobre la realidad histórica de la Restauración, consúltese, por ejemplo, Miguel Martínez Cuadrado: La burguesía conservadora (1874-1931), en Miguel Artola, Historia de España de Alfaguara, vol. IV, Madrid, Alianza, 1973.

(16)-Antonio Elorza: La utopía anarquista bajo la segunda república española (Precedido de otros trabajos), Madrid, Ayuso, 1973, p.153 y ss.

(17)- El potente movimiento anarquista español, sofocado repetidamente a lo largo del siglo, se considera una permanente amenaza para los pilares de la sociedad burguesa; la propiedad, la familia y la religión están siendo peligrosamente cuestionados, repiten los ideólogos burgueses. Véase al respecto Antonio Elorza, La utopía anarquista..., p. 153 y ss.

El positivismo filosófico y el naturalismo científico también serán recibidos como corrosivas aventuras ideológicas por la sociedad bienpensante; y, al fin, la nueva generación intelectual de fin de siglo repudia ostentadamente los valores consagrados por la sociedad burguesa. Como señala Gonzalo Sobejano, "Epater le bourgeois", en Forma literaria..., ed. cit., pp. 204-5: "Al profesionalismo de la burguesía contraponen estos hombres su aprofesionalismo, al ahorro el despilfarro, a la familia la tertulia, al matrimonio el contubernio", y circulará desde entonces el lema "épater le bourgeois" como signo de la nueva subversión intelectual.

(18)-Antonio Elorza, ob. cit., p. 133 y ss.

(19) - V. Santamaría de Paredes: La defensa del Derecho de Propiedad y sus relaciones con el trabajo, Madrid, 1874, citado por Elorza, p. 130-1. Santamaría desempeñó "un papel de primer orden" en el ambiente intelectual de la Restauración, según Elorza. La defensa... cit., fue un trabajo premiado por la Real Academia de Ciencias Políticas y Morales en el concurso de 1872, que se celebró con el afán de iluminar "los fundamentos filosóficos y jurídicos que justifican el Derecho de la Propiedad".

(20)- A. Elorza, ob.cit., p. 132.

(21)-Según Antonio Elorza, ob. cit., p. 148 y ss., el ansia de defender el derecho a la propiedad es común entre los ideólogos burgueses de la época. Posiciones próximas a la de Santamaría habían adoptado Pérez Pujol y Jose M. Millet; pero del lado de los conservadores también se defendía con ahínco el derecho a la propiedad: al parecer, Alonso Martínez, en sus Estudios sobre Filosofía del Derecho, Madrid, 1874, dedica más de cuatrocientas páginas a este tema, y afirma: "la propiedad es, en la sociedad humana, lo que la ley de la gravitación universal en la naturaleza".

(22)- José María Millet, La cuestión social, 2 ed., Madrid, 1872, p. 33, afirma que "la familia y el matrimonio, la religión y la Patria" son, junto con la propiedad, "las bases fundamentales del orden verdadero de la sociedad".

(23)- V. al respecto José Luis L. Aranguren: Moral y sociedad. (Moral social española en el siglo XIX), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1965, cap. VIII.

(24)-Eric Hobsbawn, La era del capitalismo, Barcelona, Labor, 1977, p. 342 explica: "El hogar era la quintaesencia del mundo

burgués, pues en él y sólo en él podían olvidarse o eliminarse artificialmente los problemas y contradicciones de su sociedad."

(25)-Sobre las íntimas relaciones de las instituciones familia/propiedad, v. W. Sombart: El burgués, Madrid, Alianza Universidad, 1977.

(26)- 1875 marcaría el momento de su eclosión en España; v. al respecto Diego Núñez: La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, Madrid, Túcar, 1975.

(27)-En los años 1880; v. W. T. Pattison: El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario, Madrid, Gredos, 1965.

(28)-Diego Núñez, ob. cit., caps. I y II.

(29)-Diego Núñez, Ob. cit., p. 38.

(30)-V. Aranguren, Moral y sociedad..., ed. cit., cap. VIII.

(31)-Santamaría de Paredes, ob. cit.

LA DESAUTORIZACIÓN DE LA RIQUEZA

La novelística de Pereda se resiste a identificar la riqueza con la solidez moral o el prestigio social. Los hombres de pro(1876) constituye precisamente un inequívoco desarrollo novelesco de la absoluta distinción que Pereda predica entre riqueza y autoridad social. Su protagonista, atribulado y ridículo, labra una importante fortuna desde la nada, desde una taberna lugareña; tanto progresa que acaba instalándose en la capital como señor atento y rumboso, que nunca perderá sin embargo "ciertos resabios de mal género que de vez en cuando le asomaban"(1); su talante y educación aparecen completamente inadecuados para la vida brillante que pretende llevar: frente al ministro, frente al avisado periodista Arturito, se comporta como incauto corderillo; si bien consigue formar parte del Congreso, en él se cubrirá de ridículo por sus groseros defectos oratorios...Simón Cerojo no es un águila de los negocios que escala hasta la cúspide social, sino un pobre borrego descarriado con mucho dinero entre las manos. Su historia prueba que el acceso a una clase social superior en virtud del enriquecimiento es posible, pero dificultoso y logrado con éxito sólo parcial(2).

Es notoria, y ya ha sido observada por la crítica, la animadversión que Pereda dedica a la figura del nuevo rico a partir de Blasones y Talegas(1871)(3). Según Benito Madariaga de la Campa(4) esa animadversión constituye uno de los aspectos en que el autor santanderino transparenta su afinidad ideológica con el carlismo. Montesinos también destaca(5) la condenación perediana del nuevo rico, de ésos que se enfundan en una levita

"que no les viene de herencia"(6); esas figuras representan una alteración del equilibrio social establecido en el pasado y un trastorno de los antiguos valores: frente a las instancias ideológicas y doctrinales de los dirigentes tradicionales, la nueva clase emergente esgrime su capacidad para dominar mediante la creación de intereses materiales, desentendiéndose de cualquier dogma social o religioso que pueda entorpecer su camino.

No cabe duda de que Pereda se resiste a admitir el imperativo económico en torno al cual se ordena la nueva situación social e insiste en proclamar que la verdadera élite social respetable no se decanta gracias a la posesión del dinero, sino que procede de la adhesión a antiguas y nobles raíces. Hasta el infeliz tabernero de Los hombres de pro ha de reconocer al final del relato que ha sido un "estúpido" al pretender un puesto social que no le corresponde, y termina afirmando:

"la desgracia de España, la del mundo actual, consiste en que quieran ser ministros todos los taberneros y en que haya dado en llamarse verdadera "cultura" a la de una sociedad en que "dan el tono" los "caldistas" como yo". (7)

Frente a las tribulaciones del pobre don Simón, cuya riqueza súbita sólo ha servido para perjudicar a todos, desquiciar a su familia e incluso a él mismo, se destaca en las novelas montañesas la sólida autoridad social de las casas hidalgas, cuyo peculio quizá no es muy abundoso pero permanecen atentas a una antigua tradición; en Peñas arriba, el médico del pueblo explica al recién llegado Marcelo:

"la gran obra de la casona de Tablanca, desde tiempos inmemoriales, ha sido la unificación de miras y voluntades de todos para el bien común. La casa y el pueblo han llegado a formar un sólo cuerpo, sano, robusto y vigoroso, cuya cabeza es el señor de aquélla".(8)

Al combinarse esta desautorización del dinero(9) con la peculiar óptica conservadora de Pereda acerca de la distribución social(10), resultan los diversificados comportamientos pecuniarios de los personajes peredianos: la morigerada y constructiva actitud de la mejor nobleza rural; la enajenación suntuaria de las altas clases urbanas; la laboriosidad de pescadores, labradores y artesanos, cuando no están contaminados por la codicia y holgazanería propias de los desarraigados o desclasados. Veamos con algún detalle las notas características de esos comportamientos.

Según Pereda, a la aristocracia rural corresponde un importante papel en el mundo contemporáneo(11): ha de constituirse en cabeza visible del orden social y en paternal protectora de los rústicos lugareños. A esta clase pertenecen gran parte de los protagonistas de Pereda: Pablo y Ana, hijos de las dos familias más ricas y antiguas de Cumbrales(12); Pedro Sánchez, de casta hidalga muy respetada en el pueblo (13); Agueda, nieta de un riquísimo mayorazgo(14); Nieves, arraigada en el respetado solar de los Bermúdez, de Pelechés (15); Marcelo, procedente de la gran casona de Tablanca, los "faraones" del lugar (16)... Su misión social(17), y la subsiguiente carga de deberes y gratificaciones, es cuestión muy ampliamente desarrollada en Peñas arriba, donde el conflicto central consiste

en la resistencia de Marcelo a asumir la alta responsabilidad que, como único vástago de la casa, le corresponde (18).

Esta aristocracia rural constituye un ejemplo de vida morigerada y empleo generoso de la propia hacienda . Paradigma de tal actitud es don Celso, de Tablanca (19) . Si bien su caudal familiar lo convierte en persona adinerada dentro de la región, tal riqueza no es tanta que no pueda ser liquidada en Madrid en unos pocos años de vida muelle (20); pero los hidalgos rurales que Pereda selecciona como personajes principales de sus novelas, lejos de escoger tal opción(21), defienden sus ahorros considerándolos patrimonio colectivo; los de Don Celso constituyen "la puchera de los pobres de Tablanca..."(22). De esta manera, el dinero aparece en sus manos como instrumento de su autoridad moral, jamás como valor en sí mismo(23).

Por su parte, las altas clases urbanas viven sumidas en un completo extravío moral, que da lugar a aberrantes actitudes económicas. La sañuda reprobación(24), no exenta de temor a lo desconocido, con que Pereda abordó en su novelística a estas clases del gran mundo madrileño, ya fue anotada por la crítica de su tiempo, según ha mostrado González Herrán(25). Lo cierto es que en la redacción de La Montálvez, Pereda partía de una previa intención de reflejar la corrupción del gran mundo madrileño y sólo en un segundo momento ideó la historia central de la novela(26). Es decir: el medio antes que la historia y el personaje. Con esa intención de fustigar los vicios de la oligarquía capitalina, Pereda se sumaba a las nutridas filas de

quienes por aquellos años publicaron con el mismo tono moralista y en torno al mismo tema(27) y se aproximaba a la óptica común entre los folletinistas(28), que hinchaban la depravación aristocrática con objeto de oponerla a la pureza de los humildes(29).

En las obras de Pereda, el afán de una vida lujosa y brillante, en que los gastos suntuarios son superiores a las capacidades económicas del interesado, es característica privativa de las clases altas urbanas, en particular del gran mundo en que se mueven los marqueses de Montálvez y de la burguesía brillante que rodea a Clara y Pilita(30). Los marqueses de Montálvez despliegan un tren superior a sus posibilidades; de ahí sus frecuentes apuros y su asiduidad en recurrir al generoso abuelo(31). El padre de familia cierra los ojos frente a la progresiva merma del caudal familiar, replicando a los avisos de su administrador:

"no insistas en ese tema, porque las necesidades domésticas y sociales de una familia tan conspicua como la mía y las de un hombre como yo no pueden sujetarse al régimen admitido para el común de las gentes."(32).

Si se recogen casos, como el del marqués, de hombres cuyo pecunio no alcanza a sostener su tren, tanto a la marquesa como a otras mujeres de la alta sociedad urbana, las vemos frecuentemente embarcadas, ante el lector, en obras, fiestas y gastos superiores a sus capacidades; y sólo, o principalmente, empleadas en estos menesteres. Tal es el afán primordial de Clara y Pilita, que proyectan su vida, acomodan su sentido moral, y se entregan por entero, al lucimiento social: lujosos atavíos,

espléndidos festines (33), mantenimiento de dos casas abiertas (34)...etc., consituyen sus únicos objetivos(35). El extravío económico de las mujeres de esa clase se resume en las siguientes palabras del narrador de La Montálvez:

"ni siquiera era de buen tono apurarse por dinero una mujer de su clase y de su estampa. Además, ella no sabía otra cosa. Eso la habían enseñado, en eso había nacido y en eso tenía que morir."(36).

En la gran ciudad, la reserva de alientos, laboriosidad y honradez parece estar encarnada en alguna sección de las clases medias industriosas. Don Santiago, el ex-droguero de La Montálvez, y su mujer, constituyen raros y ejemplares personajes de la narrativa perediana(37); su hijo Angel, rico, guapo, de alma noble y entendimiento cultivado, sin sangre azul ninguna y sin trato con el 'gran mundo', es precisamente cuanto una buena madre, por muy marquesa que sea, puede soñar para novio de su hija (38). Se diría que, según Pereda, son estas clases las únicas que mantienen una óptica correcta en el mundo urbano(39).

Entre las clases populares, sean rústicas o urbanas, Pereda fija una clara línea divisoria: los que se dejan arrastrar por la ambición o la codicia, a un lado; a otro los que saben vivir resignada y aún alegremente en el puesto que por nacimiento les corresponde. Los primeros, invariablemente abocados a un fin trágico, son personajes antipáticos y hasta sórdidos; los segundos lograrán la benevolencia del autor(40). En ningún momento plantea Pereda factores colaterales del problema económico en estas clases populares: el progreso económico

contemplado como resultado de lícitas ambiciones y esfuerzo de superación personal, como vehículo para la consolidación de más dignas formas de vida, o como acceso a una más amplia perspectiva de la realidad, no aparece jamás en la novelística de Pereda. Los campesinos que retrata son gentes de bronca apariencia pero arrancadas de una idílica escena campestre(41): gozan ya de honrados placeres, tienen una correcta perspectiva de la realidad gracias a su patriarca/guía y desarrollan dignas formas de vida; por lo que ambicionar algo distinto se convierte en un sentimiento ilícito, y la superación personal en todo caso consiste en percatarse de la incontrovertible realidad y del lugar que les corresponde en ella, como en el caso de Nisco, de Peñas arriba(42). La ambición social que puedan abrigar los individuos de estas clases, si persiste, toma un cariz de sórdida codicia, embrutecedora, indigna y capaz de las más execrables maniobras desde el punto de vista moral. Los afanes pecuniarios cobran el aspecto de un sentimiento opresor y son desplegados por personajes antipáticos, extraviados o mezquinos(43). Como el Berrugo, que habiendo amasado un regular capital, ansiaba siempre aumentarlo y

"vivía hecho un esclavo de sus haciendas, de sus ganados y hasta de sus sirvientes. Comía poco y deprisa, se levantaba con el sol y se acostaba tarde"(44).

El Berrugo, cuyo pecado de codicia se acompaña de otras grandes fallas morales - es adúltero, mal padre y vecino insolidario-, acabará matándose en la búsqueda delirante de un quimérico tesoro(45).

La actitud socio-económica idónea en el pueblo llano, según Pereda, es la de la garrida Silda en Sotileza. En el agridulce desenlace de esta novela, la jovencita fundamenta su firme actitud de apego a su clase y de desprecio hacia un posible matrimonio ventajoso con las siguientes palabras:

"-...De caridá vivo aquí, y con estos cuatro trapucos valgo lo poco en que me tienen las gentes. Vestida de sedas y cargada de diamantes, sería una tarasca y se me irían los pies en los suelos relucientes. Malo para los que tuvieran que aguantarme, y peor para mí, que me vería fuera de mis quicios. A esa pobreza estoy hecha, y en ella me encuentro bien, sin desear cosa mejor. Esto no es virtud, señor don Pedro, es que yo soy de esa madera..." (46).

El planteamiento de Silda respecto al desclasamiento es idéntico al que, por la fuerza de las cosas, se ve obligado a aceptar el rústico Nisco en El sabor de la tierruca cuando finalmente comprende que la niña en que ha puesto sus ojos, una señorita principal, va a casarse con un caballero de posición:

"-Vamos, con un caballero fino y pudiente...Tal para cual, como el otro que dijo...El oro con la seda. Eso debe de ser, por lo visto...Pues por muchos años...(47)

Pereda concibe el dinero como corolario de la posición social: los personajes deben asumir su condición original y con ella unas expectativas vitales y económicas ajustadas a su posición para no provocar disonancias en la armonía social que se predica. El dinero se propone en este corpus narrativo no como un bien para la satisfacción individual, sino como un depósito social del cual todos deben participar según la medida de su condición. El dinero es un bien común, y así lo han entendido los señores rurales bondadosos de la novela santanderina. Ambicionar

algo distinto, escapar a la condición social originaria, es impropio y castigado. La propiedad rectamente entendida es un ejercicio de custodia y administración de bienes. Y, como tutor por excelencia de ese depósito común, Pereda designa a la pequeña aristocracia.

También Valera separa la riqueza del prestigio social, pero plantea el problema de muy otro modo. Valera dibuja una sociedad en que el refinamiento de la vieja nobleza es aún índice de prestigio, pero no concede a esa clase una especial autoridad moral; en sus obras se ironiza sobre la acumulación de riqueza y los cambios sociales que se van produciendo, pero se atribuye al dinero una importancia no pequeña atendiendo a las necesidades de la vida práctica y a los dictados del sentido común.

Don Juan Valera, hijo de la nobleza pobre, tuvo en vida una persistente preocupación pecuniaria. Sus ingresos, sobre todo durante sus primeros años, siempre resultaron insuficientes para cubrir sus necesidades(48). Apetecía los placeres refinados, frecuentaba los salones más distinguidos, y deseaba triunfar en medio de la más elegante sociedad de la época; pero todo ello lo estorbaba la parquedad de su patrimonio, de la que más de una vez se lamenta en sus cartas a los íntimos(49).

El peso de la cuestión crematística en los argumentos de sus novelas transparenta ese permanente agobio pecuniario que constituyó un leit motiv en su vida real. Sus personajes, que reflejan la autobiografía del autor en más de un aspecto(50),

aparecen sujetos al imperio del vil metal. Algunos de ellos, atienden muy preferentemente a consideraciones económicas, como Costanza; otros intentan inútilmente compaginar tales consideraciones con un temperamento romántico-esteticista, como don Faustino, o se ven castigados por prescindir de toda cautela económica, como doña Luz(51). El propio narrador de esas novelas no deja de conceder importancia a la cuestión pecuniaria por cuanto se cuida de consignar escrupulosamente la situación, trayectoria y comportamiento económico de sus personajes, se trate de figuras principales o de figuras secundarias(52).

Lo pecuniario raramente constituye el núcleo alrededor del cual se teje la acción: salvo en Las ilusiones del doctor Faustino, donde las aficiones o necesidades pecuniarias de Costanza y Faustino son ampliamente detalladas y entran en conflicto con sus íntimas inclinaciones, el nudo de la acción aparece trabado en torno a otros centros de interés. Lo pecuniario está siempre presente, pero se reduce a un factor más de cuantos contribuyen a dotar de un perfil caracteriológico y social al personaje. Normalmente el comportamiento y las expectativas pecuniarias de éste resultan muy reveladores respecto a su forma de enfrentarse con la realidad práctica.

A este respecto, debe recordarse que son los personajes pragmáticos(53) los más premiados en el hilo argumental de las novelas de Valera: Juanita o Pepita Jiménez(54), que, cada una a su modo, dan a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César. Frente a ellas, los imposibles idealistas como Faustino,

los fanáticos como Doña Blanca, o los inadaptados como Don Braulio, se hacen acreedores de un desgraciado final(55).

Según Arturo García Cruz(56), en el terreno teórico Valera defiende la percepción de la realidad sensible mediante la captación de las esencias ideales a través de un ejercicio intuitivo de corte neoplatónico. Pero su propia experiencia práctica le ha enseñado la necesidad de aplicar ante todo el sentido común, de contar con la evidencia de lo real inmediato. Así que -concluye García Cruz- Valera da un salto discursivo fuera de toda lógica, repudia a Kant y proclama la evidencia, "la sentidocomunología", como la vía más idónea, elemental y espontánea, para enfrentar y comprender el sentido de lo real.

Como resultado de todo lo expuesto, habría de admitirse que Valera, según indica Tierno Galván(57), constituye una muestra, excepcionalmente reveladora, de la yuxtaposición idealismo-pragmatismo que se produce en la conciencia colectiva de la época canovista. A sus personajes triunfadores se les exige, ante todo, sentido común, capacidad práctica. Y se establece una relación entre el dinero como imperativo de la realidad y el sentido práctico de las diversas criaturas novelescas.

Los protagonistas de Valera se desenvuelven habitualmente entre la sociedad acomodada; cosmopolita, en el caso de Genio y Figura y Morsamor, local en el resto(58). En las novelas rurales andaluzas, que son la mayoría -Pepita Jiménez, Las ilusiones..., Doña Luz, Juanita la larga, El comendador Mendoza - el protagonista se mueve siempre (59) entre las fuerzas vivas del

lugar: el cura, el médico, el cacique, los restos de la vieja aristocracia...Alrededor de este núcleo central giran otros personajes: los lugareños de a pie, la "gente menuda", o los individuos llegados del exterior cuya aparición presta nuevo cariz las situaciones (60).

En varias novelas - Las ilusiones..., Doña Luz, El Comendador...- se selecciona al protagonista entre la vieja aristocracia rural. En estos casos, y también en esos otros en que Valera presenta a algún ejemplar de la nobleza lugareña ligado a la acción principal, esa clase social ofrece unas características constantes: es un colectivo arruinado, que conserva su exquisita cortesía y la conciencia de su rango, y que merece el respeto y la deferencia de la "gente menuda": arruinados están los Mendoza, "pobres y empeñados"(61), que viven en "la estrechez" (62); Beatriz e Inés, hijas de un hidalgo de lugar son clasificadas como "no completamente pobres" (63); doña Luz es de escasa fortuna, aunque tiene "lo suficiente para vestirse, comprar algunos libros y hacer limosnas"(64)...

De la exquisita cortesía y urbanidad de todos ellos, siempre dentro de la más rigurosa reserva, es buena muestra el siguiente fragmento sobre doña Ana Mendoza:

"encastillada en el fondo de su caserón, apenas salía a la calle, recibía de tarde en tarde visitas con todo cumplimiento y ceremonia, y las pagaba con exquisita urbanidad. No había medio de quejarse de que fuese grosera, ni algo tiesa de cogote; pero no intimaba con nadie y era arisca y poco comunicativa"(65).

También doña Luz se resiste a toda intimidad: en el lugar

solo se tutea con doña Manolita, cuyo trato cultiva con asiduidad pero con reserva; sin embargo, el narrador anota:

"nadie la acusaba de desdeñosa. Aunque no se bajaba al nivel de nadie"(66).

"Si era dulce en su trato con todos, usaba tan estudiada cortesía, que sin que la tildasen de soberbia evitaba la intimidad con todos"(67).

Y en Villabermeja, Faustino tampoco tiene amigo alguno, pues carece de iguales; sólo se ve habitualmente acompañado por su criado Respetilla.

Bien sea por su nacimiento en cuna aristocrática -Faustino, Doña Luz-, o bien sea por su peculiar forma de desclasamiento -Rafaela, Mariquita, Juanita la Larga-, la mayoría de los protagonistas de Valera son individuos superiores que padecen una cierta soledad social. A los Mendoza y a Doña Luz, según ya se ha visto, su noble abolengo los convierte en seres solitarios y excepcionales dentro de su medio (68). Juanita tiene una posición social intermedia e indefinible: es hija de una mujer hacendosa pero soltera y, si bien goza de cierta prosperidad, no tiene derecho a confundirse con la buena sociedad lugareña (69); de su peculiar posición da fe el pasaje en que se relata su estancia en la feria:

"como ellas eran más finas que los jornaleros, ninguno se acercaba a hablarlas, y como estaban en más humilde posición que las ricas labradoras, propietarias e hidalgas, la aristocracia las desdeñaba"(70).

También Mariquita es un personaje extraordinario y destacado en su entorno. Precisamente su misterioso origen, su

pasado oscuro, la reserva de su trato, son los factores que despiertan el interés y el amor de Antonio, que la supone sublime y distinta al ambiente que la rodea(71).

Y Rafaela, tiene igualmente un temple y una posición social únicos; de vientre humilde e hija de padre desconocido, consigue refinarse y casar con un viejo millonario brasileño; llegará a ser rica, libre y respetada, y a introducirse entre la crema de la sociedad internacional. Es asimismo, una figura excepcional, que afirma:

"No podía yo esperar [...] que el influjo o el arrimo de sujetos aristocráticos viniese a prestarme como un reflejo de su valor. Creía yo, y creo tener, luz propia, digámoslo así, y que no la necesito prestada" (72).

Valera gusta de retratar protagonistas solitarios y excepcionales(73); y en el esquema social de su mundo novelesco, la pequeña nobleza local, arruinada pero firme en su reserva y cortesía tradicionales, constituye una cantera de figuras apropiadas.

Esa nobleza es completamente ajena a la riqueza reciente producto del "industrialismo", según queda establecido explícita(74) o implícitamente(75) en varias novelas. Es decir: vive de espaldas al presente y desempeña sin desmayo el papel que le asigna la memoria histórica, según el aristócrata Valera. Por eso merece el respeto de la gente menuda; pero también por eso, sus más puros representantes están incapacitados para encarar el espíritu mercantilista del siglo. A un espíritu agudo y certero como el de Valera, no se le oculta que "la crisis de la sociedad

estamental arrastró la mentalidad aristocrática hasta un punto de retorno imposible en el que fue preciso renovarse o morir"(76). Pero Valera es un "aristócrata híbrido" , escindido entre la "exigencia funcional de unas formas liberales" y "la nostalgia de unos modos de rancio aristocratrismo" (77). De ahí la simpatía popular que concede a sus pequeños y añejos aristócratas locales, y la inoperancia que les atribuye frente a la nueva concepción burguesa de la vida(78).

Frente a esta rancia nobleza apoyada afectivamente por la gente menuda, Valera recoge el proceso de desarrollo fulminante de una nueva clase: los ricachones de nuevo cuño. Es un colectivo social ascendido recientemente gracias a los nuevos aires de industrialismo y cuya relación con la "gente menuda" aparece muy tirante :

"El furor de la porción menos sana de los bermejinos era contra los ricos de reciente fecha; contra los que se habían enriquecido dando dinero a premio o con el tráfico de vinos, aceites y granos. Muchos de estos ricos nuevos habían hecho su fortuna aumentando el bienestar general, acrecentando el acervo común del haber de la nación, creando riqueza; pero los resabios inveterados de los bermejinos más aviesos, mezclados con la envidia, si bien no de concierto todavía con predicaciones venidas de fuera de España, no les dejaban ver en los bienes adquiridos por otros un aumento del bien colectivo, sino una dislocación o una absorción de bienes que a todos pertenecían verificada con infernal astucia [...]

Entiéndase bien que hablo de la gente peor bermejina. La mayoría es sufridísima y razonable, y lleva sin envidia y con paciencia el encumbramiento de los ricos nuevos, por más que no haya habido toda la limpieza que fuera de desear en el modo de enriquecerse de no pocos." (79).

Los nuevos ricos no gozan de la simpatía popular. Como contrapartida, la perspectiva social de los recientemente

encumbrados es mucho menos benevolente que la de la vieja aristocracia: sobre don Andrés, el narrador de Juanita la Larga explica:

"Como hombre a quien la elevada posición no venía de abolengo, porque su padre y él se habían levantado por saber y esfuerzos sobre la plebe a que pertenecían, don Andrés, sin poderlo remediar, y más bien a causa que a pesar de su entendimiento, tenía peor opinión de la gente menuda que aquellos que desde tiempo inmemorial o después de una larga serie de antepasados ilustres descuellan entre el vulgo. Suelen éstos atribuir la superioridad que tienen y el acatamiento que se les da a circunstancias dichas: a haber nacido donde han nacido; a una ficción social y legal de que en lo íntimo de su alma no pueden jactarse. De aquí que sean modestos en el fondo y que por naturaleza consideren igual o superior a ellos a la más ínfima y cuitada criatura humana. Por el contrario, don Andrés, como no pocas otras personas, que por ellas mismas se encumbran, se sentía muy superior a cuantos prójimos le redeaban. Y como él era además inteligente y escrutador del valer propio, y se encontraba, aunque apenas osaba confesarlo, con no pocos defectos y vicios, no podía menos de atribuir o de conceder muchísimos más a cuantas personas miraba en torno de él, dominándolas y humillándolas." (80)

En suma: en el mundo novelesco de Valera, se conceden a la figura del nuevo rico méritos teóricos(81). Se explicita que muchos de ellos han hecho su fortuna "aumentando el bienestar general, acrecentando el acervo común del haber de la nación, creando riqueza" ; que no todo patrimonio reciente procede de sospechosos manejos. Pero, simultáneamente, el narrador no puede resistirse a la tentación de describir con irónica ambigüedad el procedimiento que algunos de ellos siguieron para enriquecerse (82), o destacar con malicia la falta de respeto que merecen a la gente menuda.

La posición y pretensiones del nuevo rico suelen suscitar la

sonrisa del lector gracias a la desmesurada alabanza que Valera dedica a las virtudes y refinamiento del personaje(83). El caso de doña Inés, en Juanita..., capítulo II(84), ilustra perfectamente esta técnica irónica empleada por el narrador: Don Paco, padre de esta señora, ha sido previamente descrito como un buen hombre que "había empezado en su mocedad por no poseer más que el día y la noche [y] había terminado por ser propietario de buenas fincas"(85). En el capítulo siguiente, Doña Inés es ya "la señora más elegante, empingorotada y guapa" del lugar, y ha casado con un ilustre mayorazgo. Todo el capítulo se dedica a mostrar la exquisita elegancia de doña Inés, a quien se refiere el autor con denominaciones laudatorias - "venerada esposa", "prudente y sufrida señora", "aristocrática doña Inés"...etc.- que se dirigen a glosar su noble talante o su discreto espíritu de sacrificio. El sentido de tantas alusiones respetuosas y encomiásticas, y el largo panegírico de esta señora, vienen sospechosamente contrapesados por las ambigüedades que se deslizan en torno a su afición a las conversaciones picantes, su equívoca intimidad con el cacique y su actitud religiosa. Pero el broche de oro, con el que definitivamente descubre Valera la verdadera calidad del personaje y la malicia contenida en su anterior descripción, nos parece el siguiente fragmento:

"Era tal la distinción aristocrática de doña Inés, que sin poder remediarlo, hasta en su padre encontraba cierta vulgar ordinariéz que la afligía no poco; pero como doña Inés tenía muy presentes los mandamientos de la Ley de Dios y los observaba con exactitud rigurosa, nunca dejaba de honrar a su padre como debía, si bien procuraba honrarle desde lejos y no verle con frecuencia, a fin de no perder las ilusiones." (86)

Del mismo modo, las grandes fortunas cosmopolitas, como la de Figueiredo o la de las damas brasileñas que residen en París, son vistas en su aspecto más ridículo. El autor era un hombre elegante y refinado que siempre consideró de mal gusto la opulencia ostentosa(87).

La misma vena satírica irrefrenable, se descubre en las novelas posteriores de Valera, cuando comenta el dudoso gusto o la ornamentación desaforada que caracteriza a las grandes fortunas coloniales:

"las dos señoritas de la casa, cuyo prurito de señalarse entre las demás mujeres y de llamar la atención era harto extremado. No se contentaban con ser elegantes y con andar bien vestidas como las mujeres parisienses, sino que gustaban de añadir a las galas europeas rasgos y perfiles del remoto país en que habían nacido y de otras apartadas regiones.

La noche de la tertulia a que asistió por primera vez el vizconde de Goivo-Fermoso, la mayor de las señoritas de Pinto, que se llamaba Julia, tenía un collar de brillantes coleópteros, cuyos élitros, heridos por la luz de lámparas y bujías, lanzaban deslumbradores y tornasolados reflejos; y la segunda, que se llamaba Flora, llevaba zarcillos y collar de uñas de tigre, muy lustrosas y acicaladas, engarzadas en oro. Atado además de sutilísima cadenilla, pendiente de un brazalete, llevaba esta señorita, para colmo de distinción caprichosa y rara, un magnífico escarabajo vivo, que se le paseaba por el brazo, el talle y la desnuda garganta, y cuyo refulgente color verde oscuro le hacía parecer animada esmeralda." (88).

Por lo tanto, en las ficciones tejidas por Valera, el dinero no representa cabalmente el triunfo social; aunque los personajes se pavonean gozosamente cuando atrapan la fortuna, el lector sigue sus evoluciones con una sonrisa maliciosamente inducida por el narrador. La opulencia y la elegancia no son necesariamente compañeras; casi se diría que la una estorba a la otra. Así

parece en el caso de Rosita o Rafaela, cuya integración en la élite social a lo largo de Las ilusiones... y Genio... respectivamente, no deja de ser dudosa. Rosita, mediante un sabio matrimonio de conveniencia, llega a ser muy admirada en Madrid...por la sociedad "de medio pelo", y se convierte gozosamente en la "lionne", la reina, la emperatriz de las cursis"(89); Rafaela se transforma en una "dama de alto copete" a cuya casa asisten gustosamente los caballeros; pero solo las señoras "de medio pelo" se allanaban a acudir a su tertulia(90).

Las palabras de Costanza(91) - " el dinero es el que constituye en esta época, como quizás constituyó en todas, la verdadera aristocracia" - responden exclusivamente a la perspectiva de este ambicioso personaje, que más adelante reconsiderará su posición y las consecuencias que de ella se siguieron. La óptica de Costanza no es trasunto de la del autor; Valera es consciente del valor del dinero, de la atención ineludible que el individuo juicioso habría de prestarle(92), pero su noción de lo aristocrático y superior en ningún momento se confunde con la envergadura patrimonial, pese al valor que Tierno ha querido prestar a las afirmaciones de Costanza o Faustino(93).

En suma: Pereda y Valera se niegan a identificar riqueza y prestigio social. Pereda aún considera la autoridad social patrimonio de la vieja aristocracia, de una aristocracia rural que sabe sustraerse a las mixtificaciones propias de la nueva sociedad urbana(94). Su concepto relativista de la riqueza -según por quién o para qué se pretende, merece o no la aquiescencia del

autor - convierte a ésta en un instrumento y le niega el carácter de fin en sí misma. Por ello, Pereda desaprueba como objetivo el afán burgués de acumular riquezas y considera inevitablemente vinculado el afán de lucro con la inopia moral y humana más absoluta: quienes no conocen el verdadero valor del dinero - el verdadero valor según Pereda -, no reconocen tampoco las normas morales. De ahí el severo tratamiento novelístico que aplica a personajes como el Berrugo, de La puchera, o Simón Cerojo de Los hombres de pro. Pereda rechaza el afán burgués de acumular riquezas(95) y con él la posibilidad de una verdadera ascensión social, afán de ascensión que es, sin embargo, el signo de su siglo. En consecuencia, sus novelas condenan a los humildes a la resignación y proponen la impermeabilidad de las clases sociales.

Cuando Pereda se emplea en constatar la efervescencia social y la nueva atmósfera burguesa, lo hace tomando como protagonista a un pobre borrego enaltecido: Simón Cerojo(96), que consigue acumular inmensas riquezas, escapar del terruño, afincarse en la capital, y sin embargo padece la desorientación social y personal más absoluta, por lo que resulta víctima de desaprensivos y cínicos; su fracaso familiar, el ridículo público que sufre en el parlamento, dicen bien a las claras la pobre opinión que de los laboriosos en ascenso predica el autor. Pereda descalifica la riqueza como generadora por sí misma de prestigio - Simón Cerojo nunca pasará de ser un cursi en opinión de la sociedad madrileña establecida - y como baluarte de autoridad moral - su personaje es un hombre sin criterio, sin norte, manejado por unos y otros, y carente de convicciones firmes sobre cosa alguna: a este

respecto, recuérdese su volubilidad en política, o su rendición incondicional frente a la superior firmeza de intenciones de su hija Julita(97)-.

Valera, que también se cuida de diferenciar riqueza y prestigio social, revela sin embargo otra perspectiva. Valera recoge en sus obras la acumulación de riqueza y los cambios sociales que se están produciendo - Don Acislo, en Doña Luz, la trayectoria de Rosita en Las ilusiones..., etc.- responden al signo del siglo; pero en su criterio, el refinamiento elegante sigue siendo patrimonio de una nobleza que aún detenta el máximo prestigio social. De ahí la ironía que aplica a los nuevos ricos -sus atuendos, sus fiestas, sus pretensiones sociales...-, que pretenden constituir la élite, pero quedan irremediablemente atrapados entre la sociedad "de medio pelo"(98). Pese a que, cuando se trata de generalizar, Valera encomia teóricamente los beneficios aportados a la sociedad por estas gentes (99), al trazar la trayectoria individual de alguno de ellos transparenta su escaso respeto por los métodos de enriquecimiento empleados; entre ellos parecen habituales la usura - Figueiredo, Don Acislo, el padre de Rosita..(100).- y la rapaz administración de fondos ajenos(101).

Pero lejos del maniqueísmo perediano, que identifica "malvados" con "personajes lanzados hacia el ascenso", y "bondadosos" con personajes resignados a su posición social de origen, Valera dedica también su ironía a esa vieja nobleza, arraigada en el pasado pero hoy arruinada, tan querida por la

"gente menuda". Valera se resiste a admitir la autoridad de la riqueza, pero también a aceptar la forzosa superioridad moral de quienes afectan desinterés hacia los bienes materiales por incapacidad para hacerse con ellos.

Valera profesa el realismo no sólo como principio estético, sino además como imperativo práctico; por eso niega su benevolencia a todo personaje incapaz de enfrentarse con sus propias circunstancias, de las cuales forma parte ineludible el imperativo económico; por eso satiriza a los personajes que afectan desinterés y aplaude, no sin una punta de ironía, a quienes miran sabiamente por el propio beneficio.

La adusta doctrina social de Pereda y su tono moralizante no caben en las novelas de Valera; pero también éste se resiste a sacar de la fila de los "cursis" al nuevo rico, se trate de Rosita, las damas cubanas u otros. En el interior de sus novelas, el afán de lucro y de relumbrones sociales es tan satirizado como el inmovilismo y la atrofia social de la vieja nobleza: uno y otro merecen igualmente su ironía. Sus más afortunados personajes no se permiten ignorar la ciencia crematística, pero tampoco deben abusar de ella porque serían severamente castigados. Hoy día, afirma la traviesa Costancita, el dinero es la verdadera aristocracia(102). Sí, el dinero manda, parece conceder Valera; pero, aristocracia, aristocracia, no exactamente...

NOTAS

(1)-Los hombres de pro, O.C. I- 531.

(2) Aunque tal cambio de clase no deja de llevar aparejado un cierto cambio de mentalidad que Pereda recoge: bajo la óptica del trepador, el pueblo se torna una masa ajena, levantisca y peligrosa; el antiguo agitador busca al cabo el mantenimiento del orden social y se produce su paulatina adhesión a la política conservadora. Una vez enriquecido, Simón "ya no es hombre que ama las situaciones eminentemente liberales [...] porque en ellas cada uno puede hablar de cuanto le acomode, aunque no lo entienda"; al contrario, es apasionado defensor de los "Gobiernos de orden...", explica el narrador en Los hombres de pro, O.C., I-532.

(3)- Según ha demostrado Jean Le Bouill, "Les maîtres dans la société rurale péredienne d'avant 1868...", Diálogos Hispánicos de Amsterdam, 1984 (Separata), en la obra perediana anterior a la Revolución, los nuevos ricos, y particularmente los indianos, son vistos como personajes muy positivos: Damián, en A las Indias, Apolinar en Dos sistemas, y Antón en Blasones y talegas. En esta última obrilla se produce una feliz alianza matrimonial entre el hombre enriquecido por un trabajo honesto y la hija del renuente hidalgo lugareño. En la obra anterior a 1868, concluye Le Bouill, el hombre enriquecido por su trabajo constituye una figura altamente positiva, que contrasta con una pequeña nobleza rural decadente, afable pero inadaptada; Pereda valora positivamente el enriquecimiento honesto, la ascensión social y la eficacia económica. Su punto de vista cambiará radicalmente después de la Septembrina, y Pereda, lejos ya de la burguesía progresista en el plano económico y social, depositará desde entonces sus esperanzas en los hidalgos-patriarcas, cuyo arquetipo será don Celso, de Tablanca.

(4)"Ficción y realidad en la obra costumbrista de Pereda", en Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Institución cultural de Cantabria, Diputación regional de Cantabria, 1985, p. 23-45.

(5)José Fernández Montesinos, Pereda o la novela idilio, Madrid, Castalia, 1969, p. 52.

(6)Sobre el insobornable sentido de la hidalguía que predica la novelística de Pereda, v. también Víctor de la Serna: "La hidalguía de Pereda", Informaciones, 7 Feb. 1933.

(7)Los hombres de pro, O.C., I- 575.

(8)-Peñas arriba, O.C., I-2083.

(9) Pese a la cual, como veremos más adelante, las condiciones socioeconómicas ocupan un lugar fundamental en la estructura de la ficción perediana; no sin razón, Joaquín Casaldueiro, en su

"Sentido y forma de Sotileza", en Nueve lecciones..., ed. cit., al describir "Los elementos tectónicos del mundo perediano", cita "la realidad socio-económica..." inmediatamente después de "el eje moral" que encabeza la enumeración.

(10) La distribución social en la ficción novelesca determina y constriñe las aspiraciones lícitas de los personajes y constituye una importante coordenada de la acción; Pereda nunca ve con simpatía la ambición social. Según indica José Fernández Montesinos: Pereda o la novela idilio, Castalia, Madrid, 1969, p. 88, Pereda, tan dado a las distinciones maniqueas, suele clasificar a sus personajes en buenos y malos, incluyendo entre los primeros a los mansos y entre los segundos a los deseosos de mejorar sus condiciones de vida. Sobre la visión de la realidad social que se ofrece en la novelística de Pereda, véase Concepción Fernández Cordero: La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de don José María de Pereda, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1970

(11)-Sólo según las novelas posteriores a 1868; en la producción costumbrista anterior, la pequeña nobleza rural es vista sin sombra de nostalgia y encarna un conjunto de valores negativos: inadaptación, estrechez de horizontes, orgullo genealógico...V. Jean Le Bouill: "Les maîtres...", cit., pp. 70-71.

(12)-V. El sabor de la tierruca, O.C., I-1035.

(13)--V. Pedro Sánchez, O.C., I-1135.

(14)-V. De tal palo..., O.C., I-824 y ss.

(15)-Al primer vuelo, O.C., I-1905.

(16)-Peñas arriba, O.C., I-2075.

(17)-Un verdadero "ministerio", según don Sabas, cura de Tablanca en Peñas arriba, cap. XVII.

(18)-Neluco, el médico del lugar, pone a Marcelo en antecedentes: desde "tiempos inmemoriales" la casona de los Ruiz de Bejos, en Tablanca, tiene un importante significado social: "la unificación de miras y de voluntades de todos para el bien común"; "la defensa contra las oleadas de maleantes que llegan hasta aquí en épocas determinadas"; "por eso no se conocen aquí ciertas plagas, relativamente modernas, de los pueblos campestres, ni han entrado jamás los merodeadores políticos a explotar la ignorancia y la buena fe de estos pobres hombres...Pero ¡desdichados de ellos el día en que les falte la fuerza de cohesión, hidalga y noble, que les da la casona de los Ruiz de Bejos!..".

Otras gentes de la comarca también comentan, conmovidas y esperanzadas, "la lástima que sería que (Marcelo) no tomara al valle la buena ley que él se merecía, porque, muerto don Celso, que por muerto había que darle ya, Tablanca se quedaba sin padre y sin sombra de amparo...". Véanse éstas y otras referencias al

asunto, en Peñas arriba, O.C., I-2083 y 2094.

Sobre el diseño modélico del patriarca lugareño y su posible parentesco con el regeneracionismo finisecular, véase el estudio de José Manuel González Herrán, "Pereda y el fin de siglo .(Entre modernismo y noventa y ocho)", en Nueve lecciones..., ed. cit., pp.223-259.; sobre el peso de la ideología conservadora en los retratos peredianos del cacique/patriarca, v. Jean Le Bouill, "La recepción ideológica...", en Nueve lecciones..., ed. cit. ,y "El propietario ilustrado...", del mismo autor.

José Fernández Montesinos: Pereda o la novela..., p. 69 y ss., señala que el patriarcalismo perediano no es primario, sino que se ha ido forjando mediante la experiencia política, a través de los sucesos históricos habidos en el período 1845-1868.

(19)Peñas arriba. Menos convincente como patriarca ejemplar, pero fruto de la misma línea ideológica perediana, debe considerarse a don Román, de Don Gonzalo..., antecedente novelístico de don Celso, según Montesinos, ob. cit., p. 69-89.

(20)-Peñas arriba, O.C.,I-2131.

(21) Una opción que es afín exclusivamente a rancias familias rurales hoy sumidas en la abyección, que sirven como contrapunto a los hidalgos ejemplares en la estructura del relato. A estas otras familias, también pertenecientes a la antigua nobleza rural, pero olvidadas de su misión y víctimas del extravío decadente, pertenecen: los Butibambas, de Villavieja, hoy convertidos en una ruina física y económica, pero más sectarios e intransigentes que nunca (v. Al primer vuelo, O.C.,I-1940-1 y ss.); los Peñarrubia, de Perojales, "poco afectos a su tierra nativa", irreligiosos y extraños a sus paisanos (v. De tal palo..., O.C.,I-811 y ss.); los Gómez de Pomar, cuyos últimos retoños se han entregado al vicio (en Peñas arriba, O.C.,I-2100), entre otros.

(22)-Peñas..., O.C., I-2091.

(23)- Sin embargo, el realismo perediano no puede por menos de recoger otra utilidad del dinero entre los hidalgos de la Montaña: ayuda a cimentar su prestigio social: como Marcelo indica en Peñas..., el creerlo riquísimo a la muerte de su tío, contribuyó no poco a afirmar el respeto que ya le tenían los lugareños(V. Peñas arriba, O.C., I-2185). Es decir: pese a que a los nuevos ricos se negó toda investidura moral procedente del dinero, al referirse a la aristocracia rural Pereda desliza el reconocimiento del dinero como fuente de prestigio social. En este pasaje el respeto al dinero resulta evidentemente beneficioso, positivo, acorde con la intención perediana de presentar al señor de la casona como figura carismática. Pero en obras anteriores y posteriores, Pereda reprueba el respeto ciego al dinero, como otros novelistas de su época. V., por ejemplo, su obrilla Marchar con el siglo.

(24)-José Fernández Montesinos,Pereda o la novela... cit., p.49, advierte que esa actitud de "moralista aldeano" frente a las

costumbres de las clases altas urbanas, es característica de Pereda ya en sus primeras obras: "La mujer del César", en Bocetos al templo, "presagia las futuras inocentadas de La Montálvez".

El propio José Agustín Balseiro: Novelistas españoles..., cit., p.96, pese al tono encomiástico de sus referencias a Pereda, afirma que en La Montálvez el autor cayó en "pueriles exageraciones". Y John Van Horne: "The Influence of Conservatism..." BBMP, 1919, p. 262, abandona su habitual benevolencia hacia el moralismo y tradicionalismo peredianos para reconocer que "el libro está dictado por un odio irreconciliable hacia el sistema social de la capital".

(25) González Herrán, en La obra de Pereda..., cit., p. 281, comenta: "la mayor parte de los críticos señalaron como principal defecto de La Montálvez, y causa de sus muchas limitaciones artísticas, precisamente el desconocimiento que mostraba el novelista acerca de la sociedad que supuestamente retrataba...". Montesinos, Pereda o la novela idilio, cit., pp. 186-7, achaca a La Montálvez "generalizaciones de provinciano aterrado" y aventura que el santanderino debió de obtener la mayor parte de sus materiales a través de "murmuraciones de casino".

Frente a quienes atacaron a Pereda por arremeter como un provinciano contra aquello que no ha vivido, Narciso Alonso Cortés: "De La Montálvez", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XV, 1933, pp. 51-8, afirmaba que la obra es perfectamente verosímil y se corresponde con la realidad social de su tiempo. Alonso Cortés defendía La Montálvez argumentando que también la condesa de Pardo Bazán habló con acierto de las clases más desfavorecidas sin pertenecer a ellas.

(26) Según ha demostrado J.M. González Herrán, ob. cit., p. 279, tras bucear en el del epistolario peredianos.

(27) V. al respecto Narciso Alonso Cortés: "De La Montálvez", cit.. Más reciente y extenso es el análisis de Heriberto del Porto: La decadencia de la familia aristocrática en la novela española moderna, University Microfilms International, 1985.

(28) Aproximación que ya fue anotada por Montesinos, Pereda o la novela..., cit., p.187.

(29) La estrategia de la literatura popular decimonónica consistente en identificar "rico" con "depravado" y "pobre" con "honesto", ya ha sido repetidamente anotada por los estudiosos. V. José Luis L. Aranguren: Moral y sociedad..., cit., y Alicia G. Andreu: La mujer virtuosa: Galdós y la literatura popular..., entre otros.

(30) La Montálvez y Pedro Sánchez, respectivamente.

(31) La Montálvez, O.C., I-1448. Como ha señalado Montesinos, este abuelo es también un nuevo rico; pero ahora Pereda se abstiene de mostrar la saña habitual contra esta clase de figuras: concentra sus dardos sobre otra clase, más odiosa y temida para el santanderino, el gran mundo madrileño.

(32)-La Montálvez, O.C., I-1474.

(33)-Pedro Sánchez, O.C., I-1268.

(34)-Ibídem, 1260.

(35)En Pedro Sánchez, los objetivos profundos de la inquietante Clara son concretados como "sórdido interés material" en boca de Pilita, que mantiene una conversación con su yerno al respecto al volver a Madrid; tal sordidez se aviene mal, - según ya ha destacado Francisco Pérez Gutiérrez, "Por qué Pedro Sánchez..." - con las pretensiones y ambición social que ha venido desplegando la joven en los capítulos XXIX y XXX.

Sobre la marquesa de Montálvez, dice su hija: " ¡Dinero, dinero a todo trance, y mundo esplendoroso en que lucirle!. Este venía a ser, en sustancia, el objeto, el fin, la aspiración única, y hasta la religión de mi madre...", en La Montálvez, O.C., I-1496.

José Fernández Montesinos: Pereda o la novela... cit., p. 54, señala que el antecedente de estas mujeres voraces está ya dibujado en los primeros trabajos de Pereda: doña Sabina, de "Oros son triunfos", incluido en Bocetos al temple, " es el primer esbozo de otras hembras ávidas, con toda la sordidez del advenedizo".

(36)-O.C., I- 1513.

(37)Pese a su visible sequedad moral y a la antipatía que ambos cónyuges suscitan inevitablemente en el lector, como muy bien ha apuntado Montesinos en ob. cit., p. 197. Sería uno de esos casos en que Pereda no consigue controlar el efecto de su texto en el lector, que esta vez no se ve atraído, sino repelido, por el talante de unos personajes que Pereda tanto encarece a su modo.

(38)-La Montálvez, O.C., I-1551: "Un mozo rico, muy guapo, de alma noble, de claro y bien cultivado entendimiento, sin gota de sangre azul en las venas y sin trato ni conexiones de ninguna especie con el "gran mundo", era cuanto, puesta a soñar, hubiera soñado la Montálvez para novio de su hija. Y este novio existía de verdad, y amaba a Luz, y Luz estaba enamorada de él". Nótese que el hijo de un exdroguero aparece aquí como un príncipe azul soñado, milagrosamente arrancado de las regiones del ideal, ante los ojos de una marquesa. Para la aristócrata sería un honor lograr tal yerno, según la exposición de Pereda. Al narrador le sería difícil idear otra situación más humillante para la nobleza madrileña.

(39) La animadversión con que Pereda se refería a las clases dirigentes madrileñas -banqueros agiotistas, políticos venales, nobleza corrompida...- ha sido detalladamente estudiada por Concepción Fernández Cordero, ob. cit., caps. II y III. A su descarnado retrato de la oligarquía madrileña, Pereda quiere oponer la vida industriosa, sobria y apacible de otro colectivo urbano, aquí representado por los drogueros.

(40) O lo que es lo mismo: a un lado Tasia, de De tal palo...; los escandalosos Mocejón, de Sotileza; el malvado don Sotero, de De tal palo...; el Berrugo, de La puchera...etc..Y al otro la lozana Catalina, de El sabor...; los bondadosos Mechelín y la propia protagonista de Sotileza; los humildes trabajadores Pedro Juan, Juan Pedro, Pilara...etc., de La puchera; el rústico Macabeo en De tal palo...; Chisco y Pito Salces en Peñas arriba...etc.

(41)-Sin embargo, según señala José F. Montesinos: Pereda o la novela... cit.,p.14, los primeros escritos peredianos no transparentan a un autor enamorado el pueblo y sensible a los encantos de la naturaleza rural: en las Escenas montañosas, el antibucolismo es patente. Sobre el realismo de estos primeros escritos peredianos, véase también Sherman Eoff: "Pereda's Conception os Realism as Related to his Epoch", Hispania, XIV, 1946, pp. 281-303.

(42)-El rústico Nisco da en enamorarse de una señorita; pero ella, sin percatarse de la pasión que abriga el muchacho, se compromete con el hijo de un caballero. Al enterarse, Nisco repudia sus pasadas pretensiones que reconoce fuera de lugar, y, feliz en su puesto, acepta al fin el amor que le brinda la moza Catalina.

(43)-En la construcción de estos personajes, Pereda carga la mano en exceso. Como ya señalaba Angel del Río: Historia de la Literatura Española, Barcelona, Bruguera, 1985, vol II, el dogmatismo perediano desliza ciertos pasajes hasta la "sátira de mal gusto" e impone "limitaciones al arte del novelista".

(44)-La puchera, O.C.,I-1603.

(45)-José Fernández Montesinos: Pereda o la novela... cit., p. 208 y ss., interpreta la figura del Berrugo y su locura final trayendo a primer plano el ansia de dominio, que se vería contrariada por la decidida actitud de Inés y desencadenaría la locura final del usurero; sin embargo creemos que el personaje pierde pie en su afán obsesivo de acumular riquezas, afán que ha sido destacado por Pereda al retratarlo. Es la insana obsesión pecuniaria, presente en su ánimo ya en vísperas de su matrimonio, lo que da al traste con la razón del Berrugo; y esa misma obsesión provoca su trágica muerte final, en la búsqueda de un quimérico tesoro.

La crítica de fin de siglo también interpretó al Berrugo como arquetipo del avaro: fue comparado con otras grandes versiones literarias del hombre cegado por la avaricia. Véase al respecto José Manuel González Herrán: La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Pronillo, 1983.

(46)-Sotileza, O.C.,I-1414.

(47)-El sabor de la tierruca, O.C.,I-1097.

(48)-V. al respecto Carmen Bravo Villasante, Biografía de don Juan Valera, Barcelona, Aedos, 1959, p. 52, que al describir aquellas estrecheces del Valera juvenil, indica: "Hay que imaginar lo que sería para una familia aristocrática venida a menos la educación del hijo despejado. Don Juan no podía lanzarse a una bohemia degradante para su propia casa, tenía que considerar los intereses creados." Incluso en estudios breves o en comentarios sobre la personalidad de Valera, es obligada la referencia a su problema crematístico: Ernesto Giménez Caballero: "Conmemoración de don Juan Valera", Revista de Occidente, VI, 1924, p. 143, explica: "La juventud de Valera es compleja, porque le faltaba dinero y le sobraba literatura"; J.A. Balseiro: Novelistas españoles... ed. cit., p. 26 afirma: "El humano afán de tener dinero [...] fue, con el del estudio literario y la pasión de las mujeres, el más vivo de Valera"; y Josefina Carabias, "El 'dandy' don Juan Valera", Ateneo, I, n. 23, 1952, relata una anécdota destinada a mostrar lo desmesuradas que resultaban las necesidades económicas de Valera a ojos de sus contertulios en el Ateneo.

(49)-El espistolario de Valera es, por otra parte, un punto de referencia imprescindible para esclarecer las inquietudes e inclinaciones del escritor que dan origen a sus novelas. V. Carlos Sáenz de Tejada, "Juan Valera en su correspondencia", ABC, 1, Junio, 1958; Juan Valera: Cartas íntimas (1853-1897), Madrid, Taurus, 1974; Juan Valera: 151 cartas inéditas a Gumersindo Laverde, Madrid, R. Díaz Casariego Ediciones, 1984.

(50)-Como Cyrus DeCoster: "Valera and Andalusía", Hispanic Review, 29, 1961, señala: "It is commonplace of criticism that all Valera's characters talk like him, are, in fact, slightly different variations of his own urbane and polished self".

(51)-Los dos primeros son personajes centrales en Las ilusiones del doctor Faustino; la última protagoniza Doña Luz.

(52)-V. por ejemplo el caso de D. Acislo, personaje secundario en Doña Luz, a quien se dedica dilatada atención por estos conceptos en el cap. I de la novela. O Figueiredo, en Genio y Figura, cuya trayectoria económica, situación actual y variaciones, son pormenorizados en los capítulos V, VI y VII de la obra.

(53)- Entendiendo ese pragmatismo en la acepción que tal palabra tiene para Tierno Galván, en Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español, Madrid, Tecnos, 1977, pp. 114-17: "capacidad para racionalizar la realidad y sacarle provecho sin autolimitarse mediante el compromiso absoluto con una ideología".

(54) -Protagonistas de Juanita la larga y Pepita Jiménez, respectivamente.

(55) -De Las ilusiones..., El Comendador Mendoza y Pasarse de listo, respectivamente.

(56)-Arturo García Cruz: Ideología y vivencias en la obra de don

Juan Valera, Salamanca, Eds. Salamanca-Universidad, 1978, sobre teoría y práctica del conocimiento en la vida y en la obra del novelista. Según este investigador, la teoría del conocimiento que sustenta Valera parece más próxima a las corrientes idealistas que a las materialistas: las ideas filosóficas que vierte en sus ensayos son de raíz kantiana, y afirma por tanto la incognoscibilidad de las esencias a través de la razón; de este modo anula la posibilidad de que la ciencia llegue a iluminar esas "ideas perennes", esos principios universales que alimentan lo "humano" - verdad, bondad y belleza - y de ahí su consecuente rechazo de las teorías positivistas. Sólo la fe puede abordar esas realidades ignotas y de otro modo incognoscibles.

(57)-V. Idealismo y pragmatismo..., ed. cit., p. 128.

(58)-En Pasarse de listo y Mariquita y Antonio, la acción se desarrolla en Madrid y Granada respectivamente; pero los personajes centrales proceden de la élite rural andaluza.

(59)-Como ya anotaba Cyrus DeCoster, "Valera and Andalusía", ed. cit., p. 207, Juanita la Larga es la gran excepción en la tendencia a extraer los protagonistas de las clases rurales más destacadas: "Juanita, unlike Valera's other protagonists, belong to the lower class"... Sin embargo creemos que Juanita constituye una excepción sólo parcialmente: no pertenece a la élite al comenzar la novela, pero la obra es el relato de su exitosa integración en ella.

(60)-Caso del madrileño don Jaime Pimentel, en Doña Luz, por ejemplo. Su llegada trastorna los planes de vida de la protagonista.

(61)-Las ilusiones..., O.C., I-209.

(62)- Las ilusiones..., O.C., I-208.

(63)- Pasarse..., O.C., I-467.

(64)-Doña Luz, O.C., I-39.

(65)-Las ilusiones..., O.C., I-212.

(66)-Doña Luz, O.C., 39.

(67)-Ibídem, 43.

(68)- Doña Luz, O.C., I-65: "Estaba tan por encima y tan apartada de toda rivalidad..."

(69)-V. la furia que provoca en Doña Inés al colocarse en los bancos preferentes de la Iglesia, en Juanita..., O.C., I-558.

(70)-Juanita..., O.C., I-553.

(71)-Mariquita y Antonio.

(72)- Genio..., O.C., I-692.

(73)- Lo que se aviene perfectamente con la perspectiva de Jean Krynen, L'esthetisme de Juan Valera, Salamanca, universidad, 1946, p.6, cuando afirmaba: "Le ressort le plus secret de sa personnalité fut, assurément, la 'manie aristocratique' d'exceller".

(74)-En Las ilusiones..., O.C., I-210, leemos sobre los Mendozas: "lo que más caracteriza los tiempos modernos, el orden en el manejo de los negocios, el afán legítimo y atinado de aumentar en paz los bienes de fortuna, lo que llaman algunos el industrialismo, era del todo contrario a aquella familia".

(75)-En Doña Luz, cap. I, titulado "El marqués y su administrador", vemos como el administrador se enriquece mientras el marqués se arruina: "Había sido administrador del marqués de Villafra durante veinte años lo menos y se había compuesto de manera que todos los bienes del marqués habían ido poco a poco pasando de las manos de su señoría a sus manos, más ágiles y guardosas" [...] . Así me explico yo que el marqués, que buen poso haya, pasase siempre por discreto en la corte, y en su lugar, por incapaz de sacramento."

(76)-V. José A. Gómez Marín, "Valera y las contradicciones del moderantismo español", en Aproximaciones al realismo español, Madrid, ed. Castellote, 1975, p.13-51

(77)-José A. Gómez Marín: "Valera y las contradicciones..."cit., p. 17-19.

(78)- Doña Luz, O.C., I-37:(Doña Luz) "había logrado infundir respeto y no odio, y las señoras y señoritas del lugar, en vez de tomarla por blanco de sus sátiras, solían tomarla por modelo."

Doña Luz, O.C., I-36:"En el lugar había acertado a hacerse querer de todas las gentes, en especial de los pobres, aunque ella también lo era y poco podía favorecerlos".

Las ilusiones..., O.C., I-211:(Doña Ana) "Viuda de Don Francisco, aunque forastera y anciana ya de sesenta años, vivía en el lugar rodeada de finas atenciones."

Las ilusiones..., O.C., I-220:"Era el doctor tan llano, tan amable, tan caritativo con los pobres, que le adoraba la gente menuda..."

Las ilusiones..., O.C., I-209:"Nadie en el lugar quería mal a los Mendozas, porque no había memoria de que hubieran hecho daño a la gente menuda. Nadie tampoco les tenía envidia, porque estaban pobres y empeñados."

(79)-Las ilusiones..., O.C., I-210-1.

(80)-Juanita la larga, O.C., I-609.

(81)- Según ha demostrado Matías Montes Huidobro: "Sobre Valera: el estilo", Revista de Occidente 2 época, XXXV, 1971, pp. 168-92,

para Juanita la larga, en la construcción de los personajes de Valera juega un importante papel cierta clase de ambigüedad consistente en colocar las virtudes en el plano de las concepciones teóricas, mientras que se señalan defectos en el plano de las realidades prácticas-concretas. La riqueza y la figura del nuevo rico son objeto, según venimos explicando, de un tratamiento similar. La riqueza producto del nuevo industrialismo es meritoria; pero cada uno de los nuevos ricos que atraviesa estas novelas, es tramposo o de dudosas prendas morales.

(82)-Caso de D. Acislo en Doña Luz. Según señala Knorst: Valera's Protean Humor, Michigan, U.M.I., 1986, don Joaquín, de Genio y figura, y don Acislo, de Doña Luz, son usureros a través de los cuales Valera satiriza diversos vicios sociales. Analizando al segundo, Knorst anota cómo se vincula la corrupción política a la corrupción financiera: don Acislo se vale de oscuras maniobras políticas para fortalecer su hacienda.

Don Acislo sigue por tanto, añadimos nosotros, un camino inverso a los ricos peredianos, que comprometían su patrimonio para satisfacer su vanidad política. Véase, por ejemplo, el caso del marqués de Montálvez, en La Montálvez, o el de Don Simón, en Los hombres de pro.

(83)-Precisamente, R.Romeu, "Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne", Bulletin Hispanique, XLVIII (1946), p. 99, ha afirmado refiriéndose a Valera: "Voilà donc le secret du procédé humoristique de l'auteur: présenter comme qualités ce qu'il juge être des défauts et qu'il veut railler comme tels."

(84)-Otro estudio de la clave humorística aplicada a la figura de Doña Inés, no en este capítulo de que hablamos, sino a lo largo de toda la novela correspondiente, ha sido ya efectuado por Knorst, op. cit., p. 54-60; como resultado de su análisis, la autora, ob. cit., p. 54, destaca la inflada opinión sobre sí misma y sobre su propia posición social que tiene Doña Inés: "She is the product of a small provincial town, an 'aldeana' with delusions of grandeur".

Por su parte, Roxanne B. Marcus: "An Application of Jungian Theory to the Interpretation of doña Inés in Valera's Juanita la Larga", p. 262, analiza con manifiesta antipatía el carácter de doña Inés: es, en su opinión, "vain, egotistical, prejudiced, dogmatic, aggressive, domineering, hypocritical, discreetly deceitful, often irrational, small-town, first generation aristocrat by marriage, with a 'cursei' mentality."

(85)Juanita la larga, O.C., I-531.

(86)-Juanita la larga, O.C., I-534.

(87)-Buena muestra de tal sentimiento son las cartas que desde Rusia dirigió a Cueto y en las que fue blanco de su divertida sátira el riquísimo Duque de Osuna; tan mal parado salió el duque, tan hilarante y contumaz fué el ensañamiento de Valera, que las cartas fueron leídas por medio Madrid...y su autor hubo de alejarse discretamente de Rusia. V. Carmen Bravo, Biografía de

don Juan Valera, ed. cit., p. 103 y ss.

(88)-Genio..., O.C., I-675.

(89)-Las ilusiones..., O.C., I-323.

(90)-Genio..., p.O.C., I-642.

(91)-En Las ilusiones..., O.C., I-260.

(92)-Jean François Botrel: "Sur la condition de l'écrivain en Espagne dans la seconde moitié du XIXème siècle", Bulletin Hispanique, LXXII, 1970, pp. 292-310, ya señalaba el peso que, en la vida real, hubo de conceder Valera al dinero. Sobre la influencia que en su atención a lo crematístico pudo tener su madre, v. Margarita Nelken: "La madre de don Juan Valera, o, en folletín, la ambición de una madre", ABC, 30 marzo de 1930.

(93)-Enrique Tierno Galván: Idealismo y pragmatismo..., ed. cit., pp. 125-6, señala respecto a la posición de Costanza: "Tantas veces repite don Juan estas ideas a lo largo de su obra que parece lícito admitir que expresan su propio pensamiento; tanto más cuanto que no se da en los argumentos un castigo a los personajes que así piensan". Sin embargo, Costancita sí resulta castigada: en el cap. XXVIII de la novela, su "ideal de vida estaba ya agotado" y sufre una fuerte crisis, en que reconsidera la elección conyugal de antaño y que la conduce a los brazos de Faustino. Pensamos que las palabras de Costanza resumen el estado general de la opinión sobre la aristocracia del dinero, pero no la posición de Valera al respecto. A la vista de esa situación general, Valera no puede permitir que triunfe el idealismo en la elección de marido o mujer; pero el seguir la corriente utilitarista, como hace Costanza, tampoco parece una solución satisfactoria.

(94)-V. Peñas arriba o El sabor de la tierruca, principalmente.

(95)-A partir de 1868, según explicábamos páginas atrás.

(96)-De Los hombres de pro

(97)-Simón es primero agresivo y revolucionario; pero, tras lograr una posición acomodada, se vuelve conservador. Su hija Julita se empeña en casarse con un reporterillo malicioso, y lo logrará, pese a la oposición de su padre.

(98)-Rosita, en Las ilusiones... y Pasarse de listo; Inés, en Juanita...; Rafaela en Río, a lo largo de Genio....

(99)-Según citábamos páginas atrás, "muchos de estos ricos nuevos habían hecho su fortuna aumentando el bienestar general" (Las ilusiones..., O.C., I-210).

(100)-De Genio y figura, Doña Luz, y Las ilusiones..., respectivamente.

(101)-Principalmente don Acislo.

(102)-Las ilusiones..., p. 204.

LA RELIGIÓN DEL DINERO

Galdós y Palacio Valdés son quienes recogen de manera más fidedigna el signo de los tiempos: la instalación de la burguesía enriquecida en la cúspide social. Ambos narran desde una afinidad ideológica con las clases medias(1), y ambos sufren una marcada evolución - ya estudiada por la crítica(2) - en su perspectiva social. Pero su distribución social de actitudes pecuniarias y vicios crematísticos es netamente distinta, como distinto es el tratamiento literario que se aplica a personajes y atmósfera.

Si bien la evolución de Galdós ha sido ya analizada desde diversos puntos de vista, la formulación más afín al tema que nos ocupa es la de Víctor Fuentes, que se dirige a mostrar los cambios operados en las actitudes sociales del novelista. Según explica Fuentes(3), Galdós se comporta hasta 1878 como escritor liberal decimonónico, que confía en la nueva sociedad burguesa y contribuye a erradicar los obstáculos ideológicos que frenaban o impedían la marcha de la clase en ascenso; sus obras se dirigen a mostrar los negativos efectos que los prejuicios heredados, las convicciones irrazonables o fanáticas y la intolerancia, tienen sobre los personajes(4). Es la época de las llamadas 'novelas de tesis', en que la calidez humana e individual de las figuras queda oscurecida por la superior envergadura del debate ideológico que atraviesa la narración; lo abstracto eclipsa a lo concreto.

A partir de 1878-80, y hasta 1895, Galdós escribe a la vista de su propia experiencia como individuo instalado en la España de

la Restauración. Aborda entonces la descripción integral de la sociedad española contemporánea, particularmente de la sociedad urbana madrileña(5). Evidentemente, las esperanzas que antes cifraba en el triunfo de la burguesía se ven ahora frustradas; el acceso de la nueva clase al poder no ha dado los frutos previstos: el dinamismo y la laboriosidad de las clases medias parecen olvidados; el ideal de progreso no es más que un tópico vacío. Galdós emprende la descripción de las grandes fallas sociales, cuyas raíces inmediatas busca en el final del período isabelino, y bucea en los aspectos de la vida cotidiana de esas clases medias, para señalar a ese mismo colectivo - sus lectores- la hipocresía, la inercia, la futilidad, que rigen la sociedad de su tiempo(6).

Galdós muestra en esta época que los viejos ideales de las clases medias se han convertido en tópicos de utilidad meramente retórica(7); que el egoísmo materialista más feroz ha hecho presa en las conciencias pese a los ampulosos ademanes de regusto romántico en que se complacen muchos personajes; que los individuos luchan inútilmente por lograr un desarrollo vital coherente en el seno de una sociedad contradictoria y podrida(8).

A partir de Nazarín (1895), Galdós entra en una nueva fase. Desde 1891, venía aproximándose al pueblo como centro irradiador de acción: sus novelas van abandonando progresivamente los barrios burgueses para atender al "cinturón urbano de la miseria"(9). Ahora aparecen los personajes populares en primer plano(10).

La evolución ideológica de Palacio Valdés, que desemboca por el contrario en una aproximación a los poderes establecidos, ha sido descrita por Gómez Ferrer en relación con el proceso histórico general: Palacio Valdés empieza a publicar sus novelas ya en la década de 1880(11); por entonces se ha consumado ya el ascenso de la burguesía emergente y su alianza con las clases dirigentes del Antiguo Régimen(12). Como resultado de esta metamorfosis, la nueva cúspide social ha asimilado, aparentemente, la ideología y mentalidad de la antigua aristocracia: respeto a la religión y a la tradición; menosprecio del trabajo (13). Por su parte, las clases medias se retraen progresivamente y buscan refugio en la intimidad del hogar frente al amenazador avance de las clases populares hacia fin de siglo; simultáneamente, entre las clases más humildes se advierte una progresiva efervescencia.

Según Gómez Ferrer, la óptica social de Palacio Valdés, siempre afín a las clases medias, sufre una evolución paulatina que se transparenta a lo largo de su producción novelesca y se relaciona con la marcha general del proceso descrito: en un primer momento, el escritor recoge con talante crítico las conductas nocivas de las clases superiores, conductas que teme ver reproducidas por las clases medias; durante los años 90 ahonda en sus críticas a los grupos dirigentes, y predica el apoliticismo y el repliegue al hogar como únicas posibilidades de satisfacción ética; a partir de 1900, "la regeneración moral y la exaltación de lo rural constituirán las dos constantes"; ya en Sinfonía Pastoral(1931), el miedo al cuarto estado, ahora en

marcha, acerca la posición medioburguesa de Palacio Valdés a los poderes fácticos: se dignifica al clero y se difumina el excursus anti-aristocrático(14).

Analícemos ahora, a la luz de estas coordenadas ideológicas ya establecidas por la crítica, la posición que el dinero ocupa en la realidad novelada.

En la primera época de Galdós, el dinero y los motivos pecuniarios forman parte de la realidad interior de la novela, pero están lejos de suponer esa presencia obsesiva y abrumadora que adquirirán más tarde. Aparecen, eso sí, tanto en los Episodios como en las novelas, figuras y motivos que después se desarrollarán ampliamente: el usurero, ahora siempre en un plano secundario(15); la voracidad casi física que provoca el dinero en personajes extraviados...Concretamente, una impresionante escena(16), que preludia el carácter y empuje con que el dinero aparecerá más tarde en las novelas de Galdós, es la de las monedas derramadas que las arpías Porreño se disputan con ferocidad en La Fontana de Oro:

"Paz, de rodillas, recogía monedas; Salomé, de rodillas, recogía también; pero la gruesa, con su pesada mano, no igualaba en presteza a la nerviosa, que iba más ligera, y cogía dos piezas en lo que su tía atrapaba una. Salomé parecía una loca. La mano izquierda de Paz, cuando recibía de la derecha una nueva onza o doblón, se cerraba, apretando los robustos dedos y aferrándose sobre el oro con la firmeza y el ajuste de una máquina. Al fin iban desapareciendo del suelo las áureas piezas. Quedaban cuatro, tres, dos; quedaba una. Las manos de entrambas Porreñas se lanzaron con presteza brutal sobre la última, y cayeron una sobre otra, aplastándose allí mutuamente en repetidos golpes. Las dos ruinas se miraron: parece que se querían tragar mutuamente. ¿Cuál de los dos caracteres vencería al otro? Paz estaba

hinchada de cólera, de orgullo; estaba amoratada, apoplética. Salomé estaba amarilla y jadeante de rencor, envidia y ansiedad. Sus labios entreabiertos mostraban los blancos y finísimos dientes, como si quisiera infundir miedo a su rival con aquella arma. Las dos estaban de rodillas y apoyadas en las manos, y en aquella actitud, semejante en algo a la de las esfinges, las dos harpías, revelando con intempestivo vigor sus encontradas pasiones, eran como bestias feroces...(17).

Pero es en la segunda etapa cuando el tema económico se entreteje en la apretada trama del conflicto novelado hasta hacerse indisociables uno y otra(18). Ligado o no a la cuestión de la posición social, el dinero forma parte destacada en los conflictos que se plantean; incluso, da origen al conflicto(19), como en La de Bringas. Los personajes viven el calvario de la perpetua y desesperada búsqueda de liquidez: desde los Tellería, pertenecientes a la más rancia nobleza, hasta la vulgar Pura Villaamil.

El signo de la época es la movilidad social, el afán de ascenso; de ahí que las clases medias no posean una conciencia de clase bien definida, y de ahí que cada uno se pretenda más holgado que su vecino(20). Como consecuencia se producen importantes desajustes entre la verdadera capacidad económica del individuo y su pretendida posición social; y sobrevienen las angustias, el frenesí, el delito.

El decoro, norma universal de conducta puesto que caracteriza a las clases emergentes, exige no desentonar socialmente, respetar las formas ante todo, presentarse y actuar conforme corresponde a la propia situación social. Pilar Faus Sevilla aclara:

"El decoro será el código moral de la burguesía, como el honor lo era de la aristocracia".

[...] [el decoro]) es la supervaloración de la forma sobre el fondo; es el amoldar la actuación humana, más que a unos cánones de moral íntima, ética o religiosa, a una moral; es el no desentonar de la tónica impuesta por las normas y principios impuestos por la sociedad, en los que creará o no creará - esto es lo de menos-, pero que respetará por ser lo vigente y establecido".(21).

Por decoro los personajes se vuelcan en el mantenimiento o mejora de su apariencia exterior, pública, y relegan u olvidan por completo las instancias interiores: la conciencia, los afectos. Ese vivir para las apariencias es fenómeno generalizado; se cultiva hasta lo heroico(22); los personajes soportan las mayores estrecheces en casa para poder lucirse en la calle(23); prefieren un atuendo elegante a una nutrición suficiente(24); pasan hambre por acudir al teatro; la casa es un páramo desierto de comodidades, pero la sala brilla con espléndido lujo(25).

Ese vivir para las apariencias, para la "representación social" produce una situación de inmoralidad institucionalizada. En pro del lucimiento social se hipotecan las haciendas y hasta las conciencias(26). La necesidad de un rápido enriquecimiento acucia a la mayoría; agio, sablazos, malversaciones, prostitución más o menos encubierta(27)- masculina y femenina- atraviesan esta serie de novelas. Así, la norma social dominante, paradójicamente, parece predicar la recurrencia a cualquier delito o pecado, a cualquier forma de corrupción personal, con tal de guardar las formas. Por tanto, la hipocresía es regla, y quien por consideraciones éticas se abstiene de oscuras maniobras

pecuniarias será tachado de inútil y mentecato(28). Se considera increíble la invulnerabilidad del personaje frente a la corrupción general. Cuando Mari Juana se niega a creer en la inocencia de Camila, su propia hermana, pregunta airada:

- "¿Y quieres hacerme creer que habiendo puesto a sus pies tu fortuna, habiéndole ofrecido hotel, coche, rentas, lujo, te ha resistido?"(29).

Por la misma época, en la década de los 1880 y hasta fines de siglo, Palacio Valdés coincide con Galdós en señalar esa situación de inmoralidad institucionalizada. Palacio también es consciente de la mixtificación irreversible que los antiguos valores han sufrido, y muestra a los poderes fácticos entregados al materialismo más excluyente y feroz. En La espuma, describe cómo se reconfortan espiritualmente aristócratas y millonarios en una matinée de la marquesa de Alcudia; el edificante sermón del Padre escolapio gira en torno a los fundamentos de la familia cristiana: la religión, la propiedad y la tradición. Todos los asistentes se sienten edificados al convenir en que el Espíritu Santo

"...les ordenaba tener mucho cuidado con la tradición, con la religión y sobre todo con la propiedad."(30).

Así, Palacio Valdés procura hacer notar que, si bien los poderes fácticos se escudan convencionalmente en la religión y la tradición, la sociedad se revela poco comprometida con ambas; es la propiedad lo que funciona como eje social.

En la sociedad que retrata Palacio Valdés, el dinero constituye una potencia omnímoda y reconocida por los personajes,

que llegan a atribuirle un carácter sagrado. Ya en 1886, cuando Miguel Rivera, se burla amargamente de su propia situación de ruina irremediable y del banquero que le reclama todo su capital, éste, sorprendido, indica:

- "No, yo no puedo creer que usted se burle de cosas tan...
- Tan sagradas, ¿verdad?.
- Eso es, sagradas".(31).

Las clases altas y prestigiosas vienen definidas exclusivamente por la posesión de grandes patrimonios(32). Ahora bien: esos patrimonios se hacen y deshacen en unos pocos años, de modo que la cúspide social diseñada por Palacio Valdés se caracteriza por su falta de raíces. Precisamente abundan los ricos que han forjado su enorme patrimonio en una generación, desde la nada o desde la ruina, sea en América o no. Así, Quirós es un asturiano de origen humilde, que se enriqueció en Cuba gracias a un constante y afortunado trabajo(33) y hoy se relaciona con la aristocracia; Pérez Vargas, cuyas infelices hermanas ni siquiera pudieron casar por falta de dote, vive en la opulencia gracias a la fortuna colosal heredada por su esposa en Estados Unidos(34); Reynoso, ante la ruina paterna, hubo de emigrar a América y allí forjó su enorme patrimonio (35); Antonio Salabert, duque de Requena, es "rico entre los ricos de España, uno de los colosos de la banca y el más afamado..."(36); pero "nadie conocía a su familia. Decían unos que había sido granuja del mercadal, otros que empezó de lacayo de un banquero..."(37).

Junto a estos millonarios recientes, no encontramos caso de

riqueza semejante acumulada a lo largo de varias generaciones cuyo esfuerzo mantenido merezca hoy la consideración y el respeto social. Existen, sí, casos de familias pudientes desde dos o tres generaciones atrás; pero son casos aislados que se producen, sobre todo, en provincias(38). Como resultado, la figura del nuevo rico cobra un extraordinario relieve en el interior de estas novelas, en que es además un personaje habitual.

Pero si Galdós ha mostrado la desesperada simulación de los "cursis" de la pequeña clase media(39), Palacio Valdés atribuye la ofuscación pecuniaria, la avaricia, la ambición desmedida y trágica, las trampas y profusión de falsos oropeles, principalmente a las clases superiores. La inestabilidad de esas clases, su lucha por mantener las apariencias en un mundo en que las fortunas se hacen y se deshacen rápidamente, ocupa lugar importante en novelas como La espuma o Sinfonía Pastoral(40).

En la novelística de Palacio Valdés, la ruina de los grandes es fenómeno frecuente. Como corolario, la oligarquía se mueve entre fortunas convertidas en jirones, mientras lucha desesperadamente por mantener su posición. Así, el primer marqués de Valgranda, contratista y abastecedor, se enriqueció desafortunadamente durante la primera guerra carlista, y obtuvo de la reina Cristina su título; en el curso de la novela encontramos a sus nietos arruinados y viviendo en la mayor estrechez, aunque se empeñan en "conservar las apariencias y sostener su prestigio aristocrático"(41): se han hecho instalar luz eléctrica, gran novedad de moda, pero no la usan sino cuando hay visitas; y viven en un cuarto lóbrego,...con impresionante portería. Como todos

los personajes de clase alta que se ven acorralados por la ruina, luchan por mantener la fachada, escondiendo tras una apariencia brillante la realidad de su miseria. En Riverita, también el tío Manolo

"Hacia ya bastante tiempo que tenía vendidas o empeñadas las fincas que sus padres le dejaron. Esto no le impedía vivir holgadamente y recrearse con el mismo sosiego que si estuviese recién heredado. Nunca había retrocedido ni pensaba retroceder ante los gastos indispensables a un hombre que frecuenta la buena sociedad, que es galán y divertido. Cómo proveía a ellos nadie lo sabía; ni el mismo Miguel, que después de la muerte de su padre se fue a vivir con él en el hotel de Puerto Rico. Tenía noticia por sus primos y por algunos amigos del mal estado de la hacienda de su tío; pero se asombraba de que éste nada le dijese ni hallase en sus actos algo que acusase la ruina de que se hablaba."(42).

Y Clementina, en La espuma,

"Continuaba desplegando el mismo boato, esparciendo profusamente el dinero a despecho de la ruina inminente de su esposo..."(43).

Tan habitual es ese estado de cosas, que tener deudas ha llegado a considerarse de buen tono. Sobre los hábitos de los jóvenes "Salvajes", cuyo club reúne a los hijos de la mejor sociedad madrileña, explica Palacio Valdés:

"Deshízose al fin la tertulia vespertina. Salieron casi todos sus preclaros miembros y se esparcieron por Madrid a difundir sus doctrinas, las cuales pueden resumirse de este modo: 'El hombre nació destinado a firmar pagarés y gastar bigotes retorcidos. El trabajo, la instrucción, el orden, son atentatorios al estado de naturaleza y deben proscribirse de toda sociedad bien organizada'". (44).

Y un envidiado hijo de familia es Juanito Corneta, porque

"Juanito era miembro del club de los Salvajes, y en calidad de tal solía ponerse el frac todas las noches: tenía queridas, caballos, desafíos y deudas, y pronunciaba mal las erres." (45).

Como resultado de todo lo antedicho, la cúspide de la pirámide social diseñada por Palacio Valdés es un hervidero de advenedizos y oportunistas impregnado de tópicos románticos y caballerescos pero cuyas actitudes convencionales esconden trampas, deudas, caprichos desaforados, vicios y corrupción. La deslealtad, los amores ilícitos, la violencia formularia pero frecuentemente trágica de los desafíos, configuran una sociedad vanal; la elegancia exquisita consiste en dedicar desmesurados esfuerzos a detalles nimios(46). Las actitudes heroicas son artificiosas y huera, derivadas de los tópicos literarios tras los que se esconde una completa degradación moral. Véase cómo explica Palacio Valdés la actitud de un caballero durante la víspera de cierto duelo:

"Había una parte efectiva de valor en aquella actitud serena, imperturbable del conde; pero había también buena porción de esfuerzo y estudio. Los jóvenes salvajes, aunque poco dados en general a la literatura, recibían no obstante su influencia. Lo que entre ellos priva son los folletines y las novelas de salón. Estas novelas trazan la figura de un hombre ideal lo mismo que los libros de caballería. Solamente que en las antiguas novelas, el hombre dechado era el que por amor a las nobles ideas de justicia y caridad acometía empresas superiores a sus fuerzas. En las modernas es el que por temor al ridículo se abstiene de todo entusiasmo y de toda acción generosa. Al hombre que arriesga su vida en todos los momentos por una causa útil a sus semejantes, ha sustituido el que la arriesga por las nonadas de la vanidad o la soberbia. Al caballero ha sucedido el espadachín." (47).

También la sociedad que retrata Galdós está en proceso de metamorfosis. Los cambios fulminantes de fortuna en un sentido o

en otro, dan la impresión de la inestabilidad general; la frecuente recurrencia a los usureros indica la escasa consistencia de los oropeles sociales.

Se nos ofrece la imagen de una sociedad en proceso de cambio: abundan los "ricos de ocasión", como Cándida de García Grande, que consiguió un fulgurante ascenso social gracias a las politiquerías y negocios de su difunto marido(48). La "aristocracia mercenaria" hace legión (49). Se comenta incluso la "deflación" de títulos nobiliarios; es precisamente Fúcar, un noble de nuevo cuño, quien aventura:

"A las coronas les pasará lo que a las cruces, que al fin, la gente cifrará su orgullo en no tenerlas. Pronto llegaremos a un tiempo en que, cuando recibamos el diploma, tendremos vergüenza de dar un doblón de propina al portero que nos lo traiga..., porque también él será marqués."(50).

También Manso, hermano de un futuro titulado, recapacita frecuentemente sobre

"esta Sociedad que despedaza la aristocracia antigua y crea otra nueva con hombres que han pasado su juventud detrás de un mostrador..."(51).

La obtención de un título es proceso frecuentemente planteado, y no raramente consumado, entre los personajes de la burguesía acomodada: Fúcar, José María, José Manso...(52). A tal situación de fondo, en que cada uno es lo que tiene y lo tiene quizá fugazmente, ha de atribuirse tanto la pasión de la burguesía por exhibir acreditados antecedentes familiares como la importancia que gentes "decentes" atribuyen a la discreción en

las transiciones entre la penuria y la fortuna. Ejemplo de sagaz discreción en su fulminante "resurrección" social es Cruz del Aguila(53); ella, mujer práctica, fuerte, refinada y perspicaz, reconoce la necesidad de "no llamar la atención"(54) en el camino de vuelta a la cúspide social. Y lo justificado de su precaución se hace patente cuando se desata en Madrid una oleada de burlas, murmuraciones y cotilleos al saberse la alianza de su arruinada familia con un conocido y despiadado prestamista:

"Cuando se hizo público el casorio, naturalmente, hubo los comentarios de rigor entre los que habían sido amigos de las Aguilas y entre su parentela, residente en Madrid y en provincias. No faltó quien, pasada la primera impresión, comentara el caso con benevolencia; no faltó quien lo tomara en cómico, buscándole el lado sainetesco [...]. Quién decía que la altanera y egoísta Cruz había sacrificado a su pobre hermana, vendiéndola por un plato de sopas de ajo; quién que las dos señoras, asociadas con aquel siniestro tipo, pensaban establecer una casa de préstamos en la calle de la Montera..." (55).

En suma, Cruz, según explica el narrador, demostraba

"en esto, como en todas las cosas, su consumada discreción, para que no se dijera, ¡cuidado!, que pasaba con famélica prontitud de la miseria lacerante al buen comer y al visiteo alegre."(56).

La cúspide social aparece inestable y difusa: menudean los advenedizos y los ricos de ocasión, mientras se disuelve la imagen de la vieja nobleza. La ruina acecha a la aristocracia tradicional. Sobre el inevitable proceso de venta de los ajuares de las grandes casas a las gentes en ascenso, un personaje femenino observa con desabrimiento:

"¡Quién le había de decir a Faca, hace doce años, cuando era doncella de servicio, que iba a tener en su casa

tales preciosidades!. Es un escándalo cómo sube esta gentuza y se va apoderando de lo que no les corresponde por su falta de educación."(57).

José María, el cínico narrador de la misma novela, explica:

"La mayor de las groserías es la improvisación de la fortuna, y poner las manos sucias, mojadas aún con el agua de un fregadero, en los emblemas de nobleza, perteneciente por natural derecho a las personas bien nacidas."(58).

La ruina, y con ella la degradación social, es el fantasma terrible que acecha a todos, hombres y mujeres, ricos y menos ricos. Entre los grandes patrimonios, la especulación financiera hace y deshace fortunas en cuestión de horas: en Lo prohibido, el banquero Fúcar, personaje que ya había sido desarrollado en La familia de León Roch, queda arruinado en una de esas frecuentes conmociones de las altas finanzas, y pone pies en polvorosa para huir de los acreedores; idéntica decisión de darse a la fuga ante la quiebra toman otros financieros madrileños: Manolo Flandes, Samaniego, Torres..., arrastrando así a terceros en su caída; José María, protagonista de Lo prohibido, se arruina de la noche a la mañana : ha de responder con toda su hacienda a compromisos aceptados con la garantía de la firma de quienes han puesto tierra por medio al verse en quiebra.

En otros casos, la catástrofe no es resultado de los vaivenes financieros, sino del desaforado lujo, propio o ajeno: las mercenarias de lujo consumen rápidamente la fortuna más sólida; José María, protagonista y narrador de Lo prohibido, explica la bancarrota de un amigo con estas palabras:

"Y la causa madre no necesitaba él declararla para que yo la supiese. Era la 'señora', aquel voraz apetito que estaba dispuesto a tragarse todas las fortunas que se le pusieran por delante y a digerirlas, quedándose dispuesto para una nueva merienda. ¡Ay, qué 'señora' aquélla! Su colección de piedras preciosas era hermosísima. Los brillantes sirviéronle de aperitivo para comerle a Severiano seis casas de Sevilla y Jerez y su participación en la mina "Excelsa" de Linares. Para que se vea el extremo de ignominia a que hubo de llegar mi amigo con su ceguera estúpida, su vanidad y su lascivia, diré que no sólo sostenía la casa aquella en su organización pública y regular, sino que tenía que atender a los despilfarros del marido. Cuando éste necesitaba dinero, poníase tan pesado, que su mujer se veía en el caso de pedir billetes a Severiano y dárselos al otro para que fuera a gastárselos con mozas del partido en el 'Cielo de Andalucía" ". (59).

Entre los menos potentados, es la enajenación suntuaria la causa más frecuente de la bancarrota. Rosalía de Bringas y Pura Villaamil(60) son los arquetipos de una conducta trastornada que las empuja a comprar por encima de sus posibilidades. Una y otra son personajes superficiales y voluntariosos, que se enredan en un curioso sistema de economía doméstica: ambas coinciden en soportar sin queja la mayor austeridad de puertas adentro(61), mientras cultivan desesperadamente un aspecto opulento de puertas afuera. En ambos casos, Galdós muestra que la trayectoria del personaje conduce a un desenlace trágico: Rosalía, atrapada irremediablemente en las garras de Torquemada, renunciará definitivamente a su honradez conyugal; Pura convierte la vida de su marido en un calvario tal que éste se suicida para escapar a la voracidad de su esposa. Antes de pegarse un tiro, Ramón Villaamil reflexiona con amargura:

"...ella no entiende de acomodarse a la realidad. ¿Cabe algo más natural que encerrarse en los límites de lo posible? Que no hay más que patatas...pués patatas...Que mejora la situación y se puede ascender

hasta la perdiz...pués perdiz. Pero no señor. Ella no está contenta sin perdiz a diario. De esta manera llevamos treinta años de ahogos, siempre temblando; cuando lo había, comiéndonoslo a trangullones como si nos urgiese mucho acabarlo; cuando no, viviendo de trampas y anticipos. Por eso, al llegar la colocación ya debíamos el sueldo de todo un año..." (62).

La bancarrota, sea causada por vaivenes financieros o sea producida por el desbordamiento del gasto suntuario, es un fenómeno habitual en la novelística galdosiana, repleta de personajes tronados y de fulminantes truenos(63). Entre los personajes de clase media y alta, la utilización razonable y ordenada de los propios medios de fortuna es excepcional; el sueño universal es lucir , lucir a costa de lo que sea.

También en las novelas de Palacio Valdés una sola generación, unos pocos años, bastan para destruir y dispersar una fortuna. Generalmente, las grandes fortunas no se deshacen como consecuencia de violentos quiebro en el mercado financiero - caso frecuente en las novelas de Galdós-, ni a raíz de imponderables y trágicos avatares comerciales; poco familiarizado con las altas finanzas y con las grandes fluctuaciones del mercado, Palacio Valdés muestra como principal motivo de quiebras el vicio(64).

El caso de Pepe Castro es paradigmático: al comenzar la novela, está sin blanca: su fortuna se ha ido a chorros en su cuadra, en el tapete y entre las uñas de algunas lindísimas chulas(65). También la ilustre casa de Meira se fue a pique porque el mayorazgo dejó toda su hacienda en las garras de una linda bailarina(66); igualmente, Dávalos fue arruinado por la

bella Amparo(67); y Gustavo Manrique perdió asimismo su patrimonio en disipadas aventuras de la vida capitalina(68). En las novelas de Palacio Valdés, son los caballeros quienes parecen especialmente inclinados a disfrutar de vicios ruinosos, mientras que las damas no resultan aficionadas a dilapidar bonitamente su hacienda; tal diversificación es específica de este autor.

Tanto en el mundo novelado por Palacio Valdés como en el universo galdosiano, el dinero basta para consagrar socialmente a un personaje. La riqueza constituye el más poderoso foco de atracción social, y su posesión convierte en inmaculados los caracteres más vidriosos -como el de José María-, o en ejemplar la figura más grotesca y feroz. Torquemada y Salabert, se verán ennoblecidos con un título(69), y reconocidos como padres de la patria y próceres eminentes. La sociedad se rinde ante la riqueza, aunque sea vox populi su obtención por procedimientos condenables; ello no es óbice para que sus poseedores se vean mimados por la sociedad bienpensante, adulados, agasajados...y soterradamente explotados. Acerca de la progresiva aceptación social que consigue Torquemada, véase el siguiente fragmento:

"Reconocíanle todos por un hombre sin cultura, ordinario y a veces brutalmente egoísta; pero al propio tiempo veían en él un magistral golpe de vista para los negocios, un tino segurísimo que le daba incontestable autoridad, de suerte que teniéndose todos por gente de más valía en la vida general, en aquella rama especialísima del 'toma y daca' bajaban la cabeza ante el bárbaro y le oían como a un padre de la iglesia...crematística. Ruiz Ochoa, los sobrinos de Arnaiz y otros que por Donoso se fueron introduciendo en la casa de la calle de Silva, platicaban con el prestamista aparentando superioridad, pero realmente espiaban sus pensamientos para apropiárselos. Eran ellos

los pastores y Torquemada el cerdo que, olfateando la tierra, descubría las escondidas trufas, y allí donde le veían hocicar, negocio seguro." (70)

La veneración de la riqueza, que Pereda atribuía exclusivamente a personajes extraviados, se convierte en práctica generalizada en la sociedad descrita por Palacio Valdés y Galdós. Sobre la marquesa madre, en La Montálvez de Pereda, decía su hija;

"¡Dinero, dinero a todo trance, y mundo esplendoroso en que lucirle!. Este venía a ser, en sustancia, el objeto, el fin, la aspiración única, y hasta la religión de mi madre"(71).

Pero son "todos" quienes, frente al opulento usurero de Torquemada en el purgatorio,

"bajaban la cabeza ante el bárbaro, y le oían como a un padre de la iglesia...crematística." (72).

Si los autores más maduros de la Restauración distinguen cuidadosamente entre riqueza y prestigio social, en el mundo diseñado por las novelas de Palacio Valdés y en el dibujado por Galdós, ambos factores van aparejados, son interdependientes. La proyección social de un personaje se suele vincular en la ficción a sus bienes de fortuna(73); personajes tramposos, groseros, antipáticos y desprovistos de todo atractivo, son objeto de respeto y deferencia social gracias ante todo a sus millones. El distanciamiento y la condena de ambos autores hacia esas actitudes reverenciales que la sociedad novelada adopta frente a quienes no tienen otro mérito que el de las inmensas propiedades, queda de manifiesto en la relevancia pública que se concede a personajes opulentos cuyas facetas más desagradables han sido

cuidadosamente destacadas por el narrador, como en el caso del riquísimo Antonio Salabert, de La espuma, un hombre cuya afición a escupir en las alfombras, su rudeza y en general sus deplorables modales, "contribuían no poco a su prestigio y al respeto idolátrico que en sociedad se le tributaba" (74).

La llegada del rico millonario a una tertulia, es descrita por Palacio Valdés con inequívoca intención de condena social:

"Anunció el criado al señor duque de Requena. La entrada de éste produjo en la tertulia un movimiento que indicaba bien claramente su importancia. Calderón salió a recibirle dándole las dos manos con efusión. Los hombres se levantaron apresuradamente y se apartaron de los asientos para salir a su encuentro sonrientes, expresando en su actitud la veneración que les inspiraba. Las damas volvieron también sus rostros hacia él con curiosidad y respeto, y Pepa Frías se levantó para saludarle. Hasta el padre Ortega abandonó a su marquesa y se adelantó, inclinado, sumiso, dirigiéndole un saludo almibarado, sonriéndole con sus ojos claros a través de los fuertes cristales de miope que gastaba. Por algunos instantes apenas se oyó en la estancia más que "querido duque", "señor duque", "¡Oh, duque!"...

[...]

Representóse en la tertulia de Calderón la escena de los israelitas en el desierto que más se ha repetido en el mundo: la adoración del becerro de oro".(75)

Gracias a esa clase de descripciones en que carga las tintas, Palacio Valdés pone en evidencia simultáneamente el poder fascinador que el dinero ha adquirido en el mundo contemporáneo y su propia disconformidad con los valores dominantes en su tiempo(76). En su novelística, el riquísimo Salabert es comparado al "becerro de oro", y la sociedad le tributa un "respeto idolátrico". La consagración convencional del dinero como fuente de autoridad social queda así constatada. Pero no queda admitida su capacidad para legitimar moralmente cualquier clase de

actitud. Por el contrario: el dinero aparece como señuelo capaz de provocar falsas apreciaciones y espejismos sociales.

Si en La espuma(1890) desarrolla Palacio Valdés motivos que ya habíamos visto operar en las novelas anteriores - extraordinaria potencia del dinero como foco de atracción social, la reverencia desmesurada de la riqueza y la confusión de lo divino con lo pecuniario - Galdós hará otro tanto en la serie Torquemada(1889-1895).

En la serie Torquemada Galdós combina, resume y completa las sugerencias que sobre la potencia del dinero venía haciendo en las novelas inmediatamente anteriores(77). La usura, forma de enriquecimiento frecuente en la sociedad decimonónica(78), es la "profesión" de Torquemada(79). El dinero, cuya irresistible capacidad de seducción ha sido ya puesta de manifiesto en los relatos anteriores, es su único norte.

Torquemada en la hoguera abre el ciclo. Muestra que la "feroz hormiga" (80) está sujeta a los impulsos emocionales: la novelita gira en torno a la enorme sacudida que padece el viejo durante la enfermedad y muerte de su querido hijo; pero todas las emociones, pensamientos, pretensiones y actividades del "monstruo" se reducen irremediablemente a términos relacionados con la actividad económica. Con extraordinaria habilidad, Galdós consigue efectuar esa trasposición de las emociones humanas a términos económicos sin salir jamás del amplio territorio que ofrecen las expresiones coloquiales; pero la selección acumulativa de terminos económicos para describir las emociones

del avaro, así como las expresiones que se ponen en boca de éste, es clara(81): Doña Silvia era su "cara mitad"(82); cuando su hija impone a los de la casa comida más nutritiva y ropa menos estropeada, don Francisco se alegró: "...echábase mi hombre a la calle y se sentía, con la buena ropa, más persona que antes; hasta le salían mejores negocios, más amigos útiles y explotables"(83) ; el acendrado amor al hijo se convierte en entusiasmo rendido cuando advierte la capacidad del niño para el cálculo(84) ; el triste avaro reflexiona viendo enfermito al pequeño: "¡bonito negocio haría la Providencia...!" llevándose al enfermito y dejándose aquí a todos los tontos(85); el niño es la "alegría y fortuna inmensa de sus últimos años"..(86); si contempla la belleza de la noche, inmediatamente deriva en el intento de "ajustar esta cuenta: si acuñáramos todas las estrellas del cielo, ¿cuánto producirían al cinco por ciento de interés compuesto en los siglos que van desde que todo eso existe?"(87); el hijo agoniza, y el padre, se siente engañado: "Nos han vendido", piensa(88); rabioso, se niega a resignarse, y afirma: "esto es un robo"(89).

Todas las reacciones y percepciones de don Francisco se traducen irremediablemente a términos económicos. Don Francisco es a la vez expresión de la economía pura y excluyente(90), y encarnación de las emociones humanas. En Torquemada en la hoguera, Galdós ha creado una de sus criaturas novelescas mayores(91).

La enorme abundancia de alusiones religiosas en Torquemada en

la hoguera ha sido ya anotada por todos sus críticos; pero lo cierto es que esa continua explotación de los recursos de la lengua coloquial para equiparar lo divino a lo monetario, la religión a la economía, y revolver mentalmente a Dios con el dinero, es algo que venía produciéndose esporádicamente en la novelística de Galdós, incluso antes de las Novelas Contemporáneas; en Marianela, ya el narrador explicaba:

"Un aldeano que toma el gusto a los ochavos y sueña con trocarlos en plata, para convertir después la plata en oro, es la bestia más innoble que puede imaginarse; tiene todas las malicias y sutilezas del hombre y una sequedad de sentimientos que espanta. Su alma se va condensando hasta no ser más que un graduador de cantidades. La ignorancia, la rusticidad, la miseria en el vivir completan esta abominable pieza, quitándole todos los medios de disimular su descarnado interior. Contando por los dedos, es capaz de reducir a números todo el orden moral, la conciencia y el alma toda".(92).

Y también:

"[la Señana] Apandaba bonitamente el jornal de su marido y de sus hijos, que era una hermosa suma, y cada vez que había cobranza, parecíale que entraba por las puertas de su casa el mismo Jesucristo sacramentado; tal era el gusto que la vista de las monedas le producía".(93).

En Tormento, el narrador describe a Bringas:

"Tenía dos religiones, la de Dios y la del ahorro."(94)

En Fortunata y Jacinta hallamos a Barbarita mientras oye misa y recibe simultáneamente las novedades que trae Estupiñá del mercado:

"-Va a salir la de don Germán en la capilla de los

Dolores...Hoy reciben congrio en la casa de Martínez; me han enseñado los despachos de Laredo...Llena eres de gracia; el Señor es contigo...Coliflor no hay, porque no han venido los arrieros de Villaviciosa por estar perdidos los caminos...;con estas malditas aguas!...Y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús..." (95).

Así, Torquemada no es sólo un individuo de carne y hueso, sino además un fiel representante de su tiempo; esa sacralización de lo monetario que ya habíamos advertido en otras novelas(96), se destaca ahora inequívocamente al desarrollar el personaje del avaro. Como el propio Galdós se cuida de explicitar en la apertura de la novela, Torquemada responde al signo de toda una época, y ese signo consiste en hacer "una religión de las materialidades decorosas de la existencia"(97).

Las referidas alusiones de tipo religioso que aparecen en esta novelita, y que tan concienzudamente han sido anotadas por la crítica, responden a la explotación intencionada por parte de Galdós de un mecanismo de acumulación lingüística sobre un campo semántico preseleccionado, con el fin de destacar de una vez por todas: el turbio revoltillo Dios-dinero en que vive el individuo; la distorsionada y fragmentaria visión de la realidad de que es víctima; y la corrupción de todas las emociones humanas, que se ven contaminadas por el cálculo interesado. Son temas presentes en otras novelas de Galdós y en otros novelistas del período(98); pero la denuncia de la sacralización de los aspectos crematísticos aparece reforzada y adquiere su expresión más inequívoca y acabada en Torquemada en la hoguera(99).

Más arriba hemos afirmado la "explotación intencionada" por

parte del autor de una serie acumulativa de expresiones lingüísticas orientadas a establecer la confusión Dios-dinero que rodea a los personajes en Torquemada en la hoguera. La novela se abre, como ha señalado Diane F. Urey(100), adoptando la técnica expositiva del exemplum:

"Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas felices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados con un hierro candente; a otros les puso en cazuela bien mechados, y a los demás les achicharró por partes, a fuego lento, con rebuscada y metódica saña. Voy a contar cómo vino el fiero sayón a ser víctima; cómo los odios que provocó se le volvieron lástima, y las nubes de maldiciones arrojaron sobre él lluvia de piedad; caso patético, caso muy ejemplar, señores, digno de contarse para enseñanza de todos, aviso de condenados y escarmiento de inquisidores.

Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman "Torquemada el peor". ¡Ay, de mis buenos lectores si conocen al implacable fogonero de vidas y haciendas por tratos de otra clase, no tan sin malicia, no tan desinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector! Porque si han tenido algo que ver con él en cosa de más cuenta; si le han ido a pedir socorro en las pataletas de la agonía pecuniaria, más les valiera encomendarse a Dios y dejarse morir. Es Torquemada el habilitado de aquel infierno en que fenecen fritos y desnudos los deudores..." (101).

No hay aquí ironía ni equívoco alguno en cuanto al contenido novelesco que se desarrolla a continuación(102); veremos al "fierro sayón", habilitado de un infierno "en que fenecen desnudos y fritos los deudores", en la posición de "víctima"; y veremos que no encontrará auxilio en la agonía de su hijo, del mismo modo que el no ofreció socorro a quienes se hallaban en la "agonía pecuniaria".

Ya desde esta primera página de la novela Galdós proporciona

una serie de pistas acerca de la intención de la misma al asociar:

- El inquisidor tortura a los rebeldes a la ley de Dios
- Don Francisco tortura a los rebeldes a la ley del dinero
- Las víctimas del inquisidor se consumen a fuego lento
- las víctimas de don Francisco sufren una agonía pecuniaria
- Don Francisco no socorre a quienes sufren una agonía pecuniaria
- Don Francisco no será socorrido en la agonía de su hijo.

Así, don Francisco representa y encarna la capacidad coercitiva del dinero del mismo modo que el inquisidor Torquemada representaba y encarnaba la capacidad coercitiva de unos principios religiosos. Desde la primera página, al fijar la atención del lector sobre la equiparación Torquemada (Inquisidor)/Torquemada (usurero), al superponer la "agonía pecuniaria" a las torturas de los condenados por la Inquisición y al desarrollar después la novela en torno a la agonía de Valentinico, el autor ha hecho una declaración de intenciones: el temible verdugo de Dios es hoy (Restauración) el temible verdugo del dinero(103); y vamos a ver al verdugo en el papel de víctima(104). En el interior de la novela, don Francisco es víctima de una desgracia: la muerte de su hijo; pero ante el lector, cuidadosamente dirigido por Galdós, don Francisco es además víctima de una óptica contaminada que reduce todo lo existente a proporciones económicas(105). En Torquemada en la hoguera, el verdugo del dinero es además víctima del dinero. El título de la novela y el nombre del protagonista adelantan y

resumen, en términos simbólicos según es frecuente en Galdós, el contenido de la novela toda.

Las tres novelas posteriores de la serie, que como anotaban Casaldueiro y Ricard(106), constituyen un conjunto firmemente trabado entre sí pero no tanto respecto a la primera, continúan explotando la equiparación Dios-dinero, pero ya no Torquemada (Inquisidor)/Torquemada(usurero)(107).

Torquemada en la Cruz, la segunda novela del ciclo, muestra la relación que Torquemada establece con las nobles señoritas de Aguilas, una de las cuales accede a carsare con él como medio para escapar a la miseria. A lo largo de la obra se siguen produciendo en el ánimo de don Francisco esos confusos revoltillos entre lo divino o religioso y lo monetario: Imaginando el caluroso recibimiento que le harán las Aguilas, completamente ahogadas por la miseria, don Francisco se las figura esperando "el santo advenimiento"(108).

El usurero habría deseado explicarse con las Aguilas,

"sacarles a tirones del cuerpo sus endiablados secretos económicos, que debían constituir toda una ley, algo así como la Biblia, un código supremo, guía y faro de pobres vergonzantes" (109).

A la postre, decide no achicarse en su proyecto de desposar una de las Aguilas, y reflexiona: "'Pues ¿no habíamos convenido en que los santos cuartos son también aristocracia?" (110). Asimismo, cuando averigua que Rafael no quiere aceptarlo por hermano político, Torquemada despechado avala su abolengo con sus

riquezas, y se siente entroncado con la Biblia misma:

"Agradezca a Dios que es ciego y no ve; que si tuviera ojos, ya le enseñaría yo a mirar derecho y a ver quién es quién. Sus pergaminos de 'puñales' me sirven a mí para limpiarme el moco...; que si yo quiero, ¡cuidado!, pergaminos tendré mejores que los suyos y con más requilorios de nobleza de ñales, que me hagan descender de la Biblia pastelera y de la estrella de los reyes magos"(111).

Pero esas confusiones entre lo sagrado y lo económico ya no son exclusivas del tacaño; la noble Cruz del Aguila, vencida por el signo de los tiempos, padece idénticos equívocos: al despertar cada día, Cruz se quedaba en una "especie de éxtasis económico" (112), y pensando en el difícil problema de cómo financiar la compra, con sus "cálculos entremezclaba rezos modulados maquinalmente, y las sílabas de oraciones se refundían en sílabas de cuentas...Su mente volvíase de cara a la Virgen y se encontraba con el tendero".

En su mente, la compra resulta un "vía-crucis" y compara su suplicio mentalmente con el de los primeros mártires cristianos: "Y ¡luego me hablan a mí de mártires - se decía, camino de la calle de Pelayo- y de las vírgenes arrojadas a las fieras y de otras a quienes desollaban vivas. Me río yo de todo eso." (113)

Y doña Lupe agoniza explicando:

"Las buenas obras son la riqueza perdurable, la única que, al moririse una, pasa a la cuenta corriente del cielo"(114).

En Torquemada en la cruz venimos a averiguar que don Francisco no es una excepción en su continua oscilación entre lo religioso y lo crematístico. Otros personajes aparecen también

cruelmente atrapados en esa confusión.

A lo largo de esta novela, se disuelve por completo la faceta de torturador en la personalidad de Don Francisco Torquemada: ya no es el Inquisidor, el verdugo, sino que desarrolla paulatinamente esa faceta de víctima que se inauguraba en Torquemada en la hoguera. Con anterioridad lo hemos visto, en las novelas que preceden al ciclo, mientras apretaba las clavijas a sus víctimas: en especial Rosalía de Bringas, de La de Bringas, se veía atormentada por la imagen del usurero. Pero en las tres últimas novelas del ciclo Torquemada, don Francisco es un personaje desorientado, que se sabe carente de recursos idóneos, que ve sus deseos frustrados, que se siente preso en la máquina de adoración al dinero de la que él forma parte destacada.

Desde el momento en que conoció a Donoso y a las de Aguila, Torquemada se vió espoleado por el deseo de multiplicar el alcance de sus negocios; pretendió entonces corregir su facha "innoble":

"Imposible afianzarse en aquel estado superior sin que sus costumbres variaran, y sin dar un poco de mano a todas aquellas artes innobles de la tacañería. ¡Si hasta para el negocio le convenía una miaja de rumbo y liberalidad, hasta para el negocio...¡ñales!..."(115).

Pero el viejo carece de recursos para arrostrar su nueva situación:

"Infinitos recursos de palabra poseía para lo contrario; pero del lenguaje de la generosidad no conocía ni de oídas un solo vocablo"(116).

Torquemada en el purgatorio presenta al tacaño ya casado y narra su fulminante acceso al reconocimiento social. Ese ascenso es asumido por el tacaño como un prolongado tormento. Siempre en sus trece, él predica:

-...Reasumiendo: es preciso economizar. La economía es la religión del pobre." (117).

Pero Don Francisco sabe que no sigue su propio camino, sino el marcado por las Aguilas(118), que lo obligan a gastos sin fin: abonos, coche, cenas, senaduría...Y don Francisco se queja de Cruz:

"-¿Qué ve, qué puede ver en mí, ¡ñales en polvo!, más que un desgraciado, un mártir de las ideas altanerísimas de usted, un hombre que está aquí prisionero, con grillos y esposas, y que no puede vivir en su elemento, o sea el ahorro..., la mera economía del ochavo, que se gana con el santo sudor?" (119).

Poco después explica el narrador: "En suma, que se tenía por muy desgraciado"(120). Fidela, su mujer, le recuerda: "Para tus mismos negocios te conviene respirar una atmósfera de esplendidez" (121), pero don Francisco no logra conformarse. Más adelante, el narrador lo presentará "huyendo de la esclavitud de su hogar dorado" (122).

Poco más tarde, el atribulado millonario se explysa con Rafaelito:

"-Di que soy el más desgraciado de los individuos y acertarás. No es feliz quien está privado de hacer su gusto y de vivir conforme a su natural. La opinión pública me cree dichoso, me envidia y no sabe que soy un mártir, sí, Rafaelito, un verdadero mártir del Gólgota.

quiero decir, de la cruz de mi casa, o , en otros términos, un atormentado, como los que pintan en las láminas de la Inquisición o del Infierno." (123)

En esta novela Torquemada ya no es el "feroz", sino el atribulado "bárbaro" que Cruz intenta domesticar. Si bien su deseo de multiplicar las ganancias lo empujó hacia este matrimonio brillante, el avaro abomina ahora del gasto que ello implica. Torquemada se ha visto arrastrado por el signo de los tiempos; sus riquezas se han injertado en el tronco marchito de la nobleza; y él, desde la avaricia oscura, está pasando a la opulencia del mundo financiero. En esta novela aparecen reunidos motivos que también operan en los relatos de otros novelistas de la Restauración: la necesidad de invertir en la "representación social" para obtener mayores ganancias; la invencible reticencia del avaro frente a los gastos cotidianos; la tendencia al gasto suntuario entre las gentes de la buena sociedad; y, sobre todo, el respeto idolátrico que a la riqueza se tributa en la sociedad novelada.

En su introducción a la tercera parte de la novela, el narrador explica:

"Sus éxitos en el mundo eran extraordinarios, casi milagrosos. Muchos que en la primera fase de la evolución se burlaban de él, respetábanle ya, teniéndole por hombre de excepcional cacumen para los negocios, en lo cual no iban descaminados, y de tal modo fascinaba a ciertas personas el brillo del oro, que casi por hombre extraordinario le tenían, y conceptos que en otra boca habrían sido gansadas, en la suya eran lindezas y donaires." (124)

El propio avaro, pese a su torpeza social, es consciente del origen de la admiración que despierta. Cuando proyecta el

discurso que habrá de pronunciar en un acto de homenaje a él dedicado, quisiera decir:

"Puesto que vosotros arrojais a un lado la dignidad, yo arrojó la modestia, y os digo que me tengo por bien merecido el culto de adulación que me tributais a mí, reluciente becerro de oro. Vuestra idolatría me revolvería el estómago si no lo tuviera bien fortalecido contra todos los ascos posibles. ¿qué celebráis en mí? ¿Las virtudes, el talento? No; las riquezas, que son, en esta edad triste, la suprema virtud y la sabiduría por excelencia"(125).

La asimilación del nuevo rico al becerro de oro, fundada en la adoración idolátrica que ambos provocan, ha sido objeto de atención preferente para Geraldine Scanlon, en su análisis de la serie Torquemada(126). Para completar su análisis queremos añadir ahora que el motivo del becerro de oro, con idéntico valor según hemos visto páginas atrás, había aparecido ya cuatro años antes en una novela de Palacio Valdés: La espuma (1990)(127).

El propio Galdós había utilizado esa equiparación del millonario-usurero y el becerro de oro en La loca de la casa (1892); la comparación aparece en boca de distintos personajes en distintas escenas de la obra, y siempre con el mismo valor de referencia a una exagerada atención hacia el rico Cruz o su dinero. En el acto Primero, Escena V, la tía Eulalia alude a "Estos hombres descreídos, metalizados, idólatras del becerro de oro..."(128); en el mismo Acto, Escena VII, el agente Huguet adopta la metáfora irónicamente y explica sobre las consideraciones pecuniarias:

- "Eso se deja para nosotros, los adoradores del becerrito. Estas señoras, cristianas bien curtidas,

conservan sus almas en vinagre, o sea en el desprecio de las riquezas"(129).

De nuevo, en el Acto Tercero, Escena VII, Eulalia pide a su hermano que se aleje del rico Cruz:

- "Hermano querido, no adores más al infame becerro"(130).

La utilización sistemática de la metáfora del becerro se produce, por tanto, en la obra de Galdós con anterioridad a su explotación en Torquemada en el purgatorio(131). Y previamente, con el mismo valor significativo, la hemos hallado en la novelística de Palacio Valdés.

El ingrediente que Galdós añade a estos sabores ya conocidos por el lector, es la magistral exposición de "aquella esclavitud opulenta en que se consumía" el avaro (132). La irresoluble contradicción entre la práctica y las intenciones de don Francisco despierta la compasión y hasta la simpatía(133).

Torquemada y San Pedro muestra la soledad que rodea al usurero en plena cúspide social, y su muerte. Como cierre perfectamente ajustado en la estructura del ciclo, la novela orienta al lector hacia actitudes, sentimientos y motivos que ya vimos en Torquemada en la hoguera. La muerte de Fidela, que deja el corazón de Torquemada absolutamente seco para los afectos, y lo convierte en un ser más intratable y brutal que jamás, surte, por tanto, unos efectos parecidos a los que se derivaron de la muerte de Valentinico; la falta de resignación, la rebelión y el despecho del viejo frente a los designios de la Providencia en ambos casos son similares; el afán del tacaño por establecer relaciones con la divinidad en términos comerciales, se reproduce

nuevamente(134) . Y nuevamente encontramos el motivo de la donación de la capa(135): decide dar todo su dinero "disponible", es decir lo que reste tras atender sus obligaciones familiares, a la Iglesia, del mismo modo que antaño, en Torquemada en la hoguera, dió a un mendigo no su capa nueva - la mejor parte de su hacienda - sino su vieja capa.

Para cerrar este libro, Galdós ofrece un equívoco que resume al personaje y el sentido de la serie toda: "¡Conversión! ¿Es la de su alma o la de la Deuda?". A lo largo de todo el ciclo novelesco, el protagonista ha permanecido en una posición ambigua y contradictoria, basculando entre la abstracción pura del espíritu económico y lo más profundamente humano; entre la materia vil y los afectos. Su confusión y su manía de convertir el dinero en una religión ha sido compartida por otros personajes individuales, como Cruz del Aguila, y por la sociedad toda, que lo ha idolatrado por su riquezas. ¿Se salvará Torquemada? ¿Se salvarán esas gentes idólatras e indignas?(136).

Se diría que con la serie Torquemada, Galdós ha completado y cerrado su estudio en torno al dinero en la sociedad convencional. A partir de Nazarín (1895), su tratamiento de la sociedad, y por tanto del dinero, entra en una nueva fase. Si bien seguimos hallando todavía personajes como el marqués de Feramor, "hombre práctico, apóstol del dogma económico y de las sacrosantas doctrinas del capital y la renta"(137), los protagonistas descollan por su firmeza, fe y generosidad. Estos personajes, como ha notado José Luis Mora(138), viven con un

sentido que proviene de su mundo interior; no dependen de las convenciones sociales, son ajenos al decoro o se sitúan voluntariamente al margen de él(139). Por tanto, Galdós ya no está novelando la esforzada integración social del individuo, sino el divorcio, la disociación de la conciencia individual frente a la opresión de las convenciones colectivas(140).

Todavía lo social convencional actúa como verdugo de las personalidades; todavía el afán de "representación social" atormenta a doña Paca como atormentó a Rosalía de Bringas; pero Nazarín, Catalina de Halma y Benina están ya más allá de tales inquietudes, y hasta el viejo conde de Albrit acabará por revisar lo más manido, arraigado y perturbador: el sentido del honor tradicional.

Del retrato social, del repertorio de los fallos y vicios colectivos, Galdós ha pasado al estudio de la intimidad de sus personajes(141). Del estudio de la moral social - indefendible a todas luces- ha pasado al análisis de la moral independiente y de la independencia moral en que ahora se sitúan sus personajes. Si Fortunata evolucionó desde la idea blanca - imperativo socialmente marcado- hasta la "pícaro idea" -noción de lo ético forjada a través de los propios impulsos y experiencias(142)-, Galdós parece haber seguido idéntico camino afirmativo de la intimidad humana; como a Fortunata, a Galdós se le han quebrado entre las manos los valores supuestamente reivindicados por la sociedad establecida, pero liquidados en la práctica. Sus protagonistas se lanzan a vivir una forma interior de libertad: actúan y piensan con toda independencia, sin sentirse ligados a

las convenciones sociales; no se obligan a sí mismos a respetar los valores establecidos; el decoro, la pasión por lo aparential, y con ella el materialismo reinante, no constituyen elementos operativos en sus conciencias. El ideal de vida que perseguía Isidora Rufete -"sobre todo, dinero, mucho dinero"(143)- está ahora lejos.

Pero el tema pecuniario no. Incluso la extraordinaria figura de Nina, "gira en torno a la cantidad", según señala Zambrano(144). Galdós pormenoriza el incesante hormigueo de Benina en busca de liquidez; su lucha activa contra la indigencia; una lucha sin cuartel similar a la que sostenía Rosalía de Bringas en el pasado contra la falta de peculio(145): como Rosalía, Benina calcula al céntimo y estira los duros hasta lo inverosímil; como Rosalía, sólo maneja pequeñas cantidades -ninguna de las dos es una potencia económica de gran escala, sino que ambas se atienen al ámbito de lo doméstico inmediato: son mujeres decimonónicas- que obtiene por los procedimientos más inusitados; como Rosalía, Benina llega a encontrarse en una situación límite, frente a una necesidad tan acuciante, que recurre a procedimientos extremos.

Pero entre Rosalía y Benina la distancia es enorme. Saltan a la vista ciertas diferencias: la primera considera humillante, y se verá despiadadamente humillada por ello, su necesitada petición de dinero a una mujer caída; por el contrario, Benina recibe con franca alegría y agradecimiento el dinero procedente de una prostituta; Rosalía, como solución extrema, recurre a

métodos institucionalizados en la sociedad de su tiempo: la usura, la prostitución...; Benina acude a procedimientos abigarrados y ajenos a las grandes corrientes de flujo monetario: la mendicidad, los ínfimos negocios de compraventa, los empeños, la lotería y hasta los encantamientos. Pero la gran diferencia entre una y otra reside en el objetivo de su lucha: Rosalía busca para sí, Benina para el prójimo. El comportamiento económico de Benina está pormenorizado como en novelas anteriores; como los personajes de aquéllas, Benina brujulea sin descanso; pero su actividad tiene muy otro sentido: Nina se mueve por y para la solidaridad, la caridad.

El tema de la caridad, en todos sus aspectos, siempre interesó a Galdós(146); a lo largo de su producción narrativa presenta muchos personajes caritativos y distintas formas de caridad; en Benina resume y culmina su perspectiva. Frente a la caridad reticente y torpe de Torquemada(147), la generosidad eficiente de Benina; frente a la caridad medida e inútil de don Carlos Moreno Trujillo(148), la caridad ancha y flexible de Benina, capaz de acoger a todos; frente a la caridad institucionalizada pero seca y árida organizada por las señoras acomodadas en novelas anteriores(149), el cálido amor de caridad que ofrece Benina. La caridad que practica Benina es absoluta; carece de todo sentido convencional, de toda restricción egoísta, y se aplica tanto a lo material como a lo espiritual(150). La caridad de Benina está hecha de amor y libertad.

En Misericordia, cuyo eje indiscutible es la caridad de Benina(151), la ironía de Galdós construye situaciones

paradójicas : Benina, que nada pretende para sí, se comporta sin embargo como un pícaro clásico: se sirve del engaño; la mendiga Benina socorre a las clases superiores...(152). A nuestro juicio la gran paradoja es otra, sin embargo: la sociedad enferma y desvalida recibe auxilio precisamente de un individuo marginal a quien rechaza.

Benina no sólo cumple el proyecto de Catalina de Halma consistente en confundir "a mi destino y al mismo dinero, material vil y despreciable, cuyo reparto no debe someterse a ninguna regla de orden ni gobierno"(153); no sólo muestra que "la limosna consiste en dar lo que se tiene al que no lo tiene, sea quien fuera, y empléelo en lo que lo empleare" (154); Benina va más lejos cuando sostiene la siguiente conversación con la infeliz doña Paca:

"...Y mirando las cosas como deben mirarse, yo digo que Dios no tan sólo ha criado la tierra y el mar, sino que son obra suya mismamente las tiendas de ultramarinos, el Banco de España, las casas donde vivimos y, pongo por caso los puestos de verdura...Todo es de Dios.
-Y la moneda, la indecente moneda, ¿de quién es? - preguntó con lastimero acento la señora-. Contéstame.
-También es de Dios, porque Dios hizo el oro y la plata...Los billetes, no sé...Pero también, también"(155)

En Benina culmina toda una nueva perspectiva sobre el dinero y la propiedad.

Así, Desde 1895, la novelística de Galdós se lanza a la búsqueda de una alternativa a la asfixiante presión de las "leyes económicas"(156) que rigen la sociedad actual. Ofrece personajes cuyo punto de vista al respecto ha dado un giro radical y que se

colocan voluntariamente al margen de la noción convencional sobre la propiedad. Y el peculiar manejo del dinero que desarrollan los personajes es la raíz de su pretendida extravagancia según la sociedad que los rodea: Catalina de Halma utiliza su legítima en una forma ajena a lo "establecido"(157), incluso a lo establecido para dedicarla a la caridad; y esto es lo que levanta ronchas entre su respetable familia. De igual modo, los trapicheos de Benina se convierten en desconcertante e incomprensible enigma para todos los que la rodean. Pero Benina ha ido un paso más lejos: ni siquiera al cerrarse la novela intentará dar visos de respetabilidad convencional a su actividad; su conciencia está completamente libre de trabas sociales(158).

Palacio Valdés, por su parte, no ofrece tal alternativa. Ni siquiera a principios de siglo XX, cuando su punto de vista se ha renovado tras una profunda crisis (159), se atreven los personajes a emprender ese espinoso camino de inversión de la realidad económico-social(160). Y aún hay otras importantes diferencias entre la perspectiva de Galdós y la de Palacio Valdés: la distribución social de los vicios pecuniarios y la imagen de la administración femenina son distintas en cada autor, según veremos en el capítulo correspondiente.

En suma: Galdós y Palacio Valdés son quienes recogen de manera más fidedigna el signo de los tiempos: en el interior de sus novelas los personajes reconocen la riqueza como dimanadora del más alto prestigio social. Si bien Valera presenta a sus nuevos ricos rodeados exclusivamente de una dudosa sociedad "de medio pelo" -Figueiredo, Rosita(161) -, y Pereda se empeña en

mostrar los inútiles intentos de penetración emprendidos por Simón Cerojo entre la élite política y social madrileña, Palacio Valdés concede al magnate Antonio Salabert, procedente del arroyo, el aplauso de nobles y grandes de España, y hasta la visita de la realeza(162); y Galdós emparenta a su Torquemada con la más alta y rancia aristocracia, y lo convierte en padre de la patria(163).

Salabert y Torquemada gozan, en su opulencia, del favor general: sus más repugnantes o torpes hábitos son convertidos en graciosas excentricidades por los aduladores y sus posesiones inmensas constituyen un prisma capaz de dorar sus defectos ante los ojos ajenos. Pero en ambos casos, al recoger la encomiástica actitud que rodea a estos cresos, el autor está criticando acerbamente los criterios dominantes en la sociedad de su tiempo, puesto que se cuida de mostrar al lector con todo detalle la nula talla moral y hasta personal de ambos millonarios.

Y es notorio, que en ambos casos, al denunciar la exagerada reverencia que la sociedad dedica a ambos personajes, los autores recurren al tema del "becerro de oro", motivo que ya ha sido destacado por Scanlon (164) en su interpretación de la serie Torquemada, pero que aparece antes, y con idéntico significado, en La espuma, de Palacio Valdés.

Además, en ambos autores esa sacralización del dinero no es un efecto ocasional en que ambos coinciden: la sociedad que ambos retratan es inestable y aparece asfixiada por la potencia del dinero, que ha oscurecido a otras instancias; pero, mientras

Palacio Valdés no ve más alternativa que el repliegue al reducto doméstico, Galdós, en su última época, logra construir personajes cuyo manejo de la realidad pecuniaria constituye toda una nueva manera de asumir la condición económica.

La sacralización del dinero como resumen de la ferocidad social y como símbolo de la degradación de valores, se había producido, menos marcadamente pero con anterioridad, en otro autor del grupo que ahora estudiamos: Leopoldo Alas, que según vamos a mostrar a continuación, ya denuncia en La Regenta (1881) la generalización de una moral utilitaria, y en Su único hijo (1890) se refiere a la idolatría colectiva del dinero(165).

En las dos novelas largas de Clarín, los conflictos pecuniarios nunca adquieren el rango de tema central, pero forman parte de las condiciones de fondo, siempre presentes, que contribuyen a delimitar el marco socio-ideológico de la acción, el carácter de los personajes e incluso sus perspectivas de futuro. Así, en el caso de las dos protagonistas femeninas, Ana Ozores y Emma Valcárcel, el proyecto de vida viene directamente condicionado por los bienes de fortuna que cada una posee: Ana habrá de casarse a la fuerza con alguien capaz de mantenerla decorosamente, ya que no cuenta con medios propios(166); Emma vivirá como "tirana" indiscutida de la familia ya que tiene una fortuna personal(167).

Es muy característica en La Regenta la vinculación entre utilitarismo pecuniario y religión que establecen diversos personajes y no sólo los indianos(168). El propio Magistral hace

y deshace en el gobierno de la diócesis siempre a la búsqueda de su propia ganancia y se vale de sus conocimientos acerca del "plano espiritual de Vetusta" para obtener "hermosos y abundantes frutos" (169) . También las tías de Ana cultivan la religión con miras utilitarias: "porque éste era un timbre de su nobleza"(170). Especialmente marcada es la relación que los indios establecen entre religiosidad y ascenso social, lo que propicia la máxima sumisión por su parte a las autoridades religiosas representadas por el Magistral: los Carraspique incluso dejan morir a una de sus hijas en un insalubre convento por atender al sacerdote y no al médico; el resto, como Páez, está ansioso de participar en actividades de buen tono, entre las que consideran las ceremonias religiosas(171); y concretamente el Magistral, que conoce la fibra sensible de esos indios vetustenses, predica con enorme éxito una moral utilitaria: "La salvación era un gran negocio", según Don Fermín(172); los indios lo escuchaban encantados.

En Su único hijo, el dinero y las consideraciones pecuniarias impregnan mucho más directamente que en La Regenta todo el conflicto. La posición tiránica de Emma en el seno de la familia, la sumisión vergonzante de Bonis a su mujer, la intervención corruptora de Marta en la acción, la capacidad de seducción que despliega Serafina por orden de Mochi, la amistad que Mochi muestra a Bonis, la administración de don Juan Nepomuceno, la aparición del usurero don Benito el Mayor... son relaciones o personajes cuyo significado se cimenta y justifica en función de sus posesiones, aspiraciones o comportamientos

pecuniarios. En Su único..., el dinero es "el dios idolatrado"(173); Emma es una "sacerdotisa" del lujo(174); cobrar dos veces constituye un "ideal"(175); y todos los personajes, incluso el infeliz Bonis, corren desaforadamente tras la fortuna de Emma.

Otro elemento que comparte la novelística clariniana con la de los autores de la Restauración es la inevitable presencia y auxilio del usurero: lo es Foja(176), en La Regenta, y lo es don Benito el Mayor, de Su único hijo, a quien ha de recurrir Bonis desesperadamente(177).

Uno de los aspectos en que se advierte la irrupción de nuevos sentimientos sociales en el mundo novelado, es la presencia de la obsesión por las apariencias, la importancia que los personajes conceden al cultivo de una imagen pública pese a que en muchos casos la fachada esconda miserias inconfesadas. En la persona del aplaudido y envidiado Mesía, se muestra el grado extremo de esta tendencia a vivir para el exterior. Don Alvaro aparece ante Pepe Ronzal o Paquito Vegallana como un héroe; Ana también lo reviste de nobleza heroica al suponerlo menos taimado que el magistral. Pero lo cierto es que Mesía es un cobarde, que rehuye el encuentro con su rival en el paseo y se fuga ignominiosamente abandonando a la Regenta cuando estalla el escándalo(178). La otra gran cualidad de Mesía, junto con su supuesto heroísmo, es su empuje erótico; pero el lector advierte a lo largo de toda la novela que en realidad el afamado seductor a duras penas puede sostener las empresas sexuales que inicia,

sea con Ana o con otras. Don Alvaro Mesía es una hueca imagen pública, y el mantenimiento de tal imagen es el único motor real de su conducta.

Anótese también, en cuanto a la desesperada defensa de las apariencias, la ropa ruin de Fermín en casa, que contrasta con su imagen exterior, tan elegante, o los malabarismos pecuniarios y el constante gorroneo que se atribuyen a Visita en su afán de mantenerse dentro del círculo mágico de "la clase". Según ha destacado Baquero Goyanes(179), precisamente la continua acusación del autor contra Vetusta se dirige a su hipocresía, a la sustitución de la vida auténtica por la falsificada en todos los terrenos: religioso, artístico, moral, social, erótico...etc.

Sin embargo, la autoridad pública que, según Galdós y Palacio Valdés, confiere la posesión de dinero, o lo que es lo mismo, la constatación de la existencia de una nueva forma de aristocracia a la que se accede a través de la riqueza, no es cuestión desarrollada por Clarín en la misma medida(180). La vieja aristocracia - siempre rica, como los Vegallana; o últimamente empobrecida, como las tías de Ana Ozores - es "la clase"(181), el colectivo respetado por definición. El noble tronado no es una figura afín al mundo novelesco clariniano. Como justa contrapartida, tampoco el nuevo rico es un hombre admirado y socialmente aplaudido: en La Regenta, las fortunas de nuevo cuño menudean; hay indianos millonarios, opulentos, como Carraspique, Páez o Frutos Redondo. Pero los indianos de Clarín, como ya ha advertido la crítica, constituyen un colectivo perfectamente diferenciado de "la clase"(182).

NOTAS

(1)-Respecto a Galdós, véase Pilar Faus Sevilla, La sociedad española del siglo XIX en la obra de Benito Pérez Galdós, Valencia, Imp. Nacher, 1972. Sobre Palacio Valdés, consúltese Guadalupe Gómez Ferrer, Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1983.

(2)-Véanse los dos estudios citados más arriba, y también: Víctor Fuentes, "El desarrollo de la problemática político-social en la novelística de Galdós", Papeles de Son Armadans, 192, marzo 1972, pp. 229-240, y Vicente Lloréns, "Galdós y la burguesía", Anales Galdosianos, 3, 1968, pp. 51-59.

(3)-Ob. cit.

(4)-La caracterización detallada de esta etapa novelística galdosiana es objeto del estudio de Pilar Aparici Llanas: Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós, Barcelona, CSIC, 1982.

(5)-V. Pilar Faus Sevilla, ob. cit.

(6)-El trasfondo moral que se proyecta sobre la narrativa de Galdós ya ha sido advertido: Angel del Río, "Los ideales de Galdós", Revista Hispanica Moderna, 1943, pp. 290-2, destaca el hecho de que, como buen liberal, Galdós confía en el progreso moral de la sociedad; y a ello puede atribuirse su empeño en mostrar las lacras sociales: lejos de entregarse a la idealización de la realidad, Galdós se enfrenta a ésta con el afán de analizarla tal cual es y poder atraer la atención sobre los aspectos mejorables. Por su parte, Stephen Gilman, Galdós y el arte de la novela europea (1867-1887), Madrid, Taurus, 1985, ha señalado la visión moral, no simplista ni convencional, que sustentan las novelas de Galdós; éste participa de la concepción krausista que considera a la literatura un medio de educación.

(7)-V. Pilar Faus Sevilla, La sociedad española del siglo XIX en la obra de Benito Pérez Galdós, Valencia, 1972.

(8)-V. al respecto el estudio de José Luis Mora García, Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905), Salamanca, Eds. de la Univ. de Salamanca, 1981.

(9)-Víctor Fuentes, ob. cit.

(10)-Como señala Pilar Faus Sevilla, ob. cit., en la etapa inmediatamente anterior Fortunata es excepcional: una heroína popular destacada en la serie de novelas dedicadas a las clases medias; pero el caso de Fortunata es una excepción sólo parcialmente: se mueve, y con ella la novela, preferentemente en una atmósfera burguesa.

(11)- En 1881 aparece la primera de ellas: El señorito Octavio.

(12)- Guadalupe Gómez Ferrer, Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1983, pp.268-79.

(13)-Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., p. 317, destaca precisamente que, en contradicción con la mentalidad burguesa europea, "el ideal de la clase media no es el trabajo, sino el ocio. El deseo de vivir de la renta es algo que llama poderosamente la atención en los personajes de Palacio Valdés."

(14)- Gómez Ferrer, ob. cit., pp.101-132.

(15)-Sivestre Entrambasaguas, en La Fontana de Oro; Mauro Requejo, en El 19 de marzo y el 2 de mayo; Juan Amarillo, en Gloria... Como siempre en la novelística de Galdós, estos prestamistas aparecen acompañados de una figura femenina, hermana o esposa, que apoya y refuerza su carácter y su trabajo. V. respecto a este desdoblamiento J.J. Alfieri: "The double image of avarice in Galdós' novels", Hispania, XLVI, 1963, pp. 722-729.

(16)-Tan impresionante que C. A. Montaner, Galdós, humorista, y otros ensayos, Madrid, Partenón, 1969, considera que es la escena para la cual fueron creadas las harpías Porreño.

(17)- V. la escena completa en La Fontana de Oro, pp. 382-3.

(18)-Diferentes críticos han anotado la importante presencia del tema económico en la acción novelada por Galdós durante esta época. José Fernández Montesinos, Galdós, Madrid, Castalia, 1969, ha hablado de "locura crematística", denominando así a un grupo de novelas entre las que pudieran incluirse todas las de este período; Stephen Gilman, ob. cit., indica que entre los años 1881 y 1887, Galdós se dirige básicamente a censurar el materialismo dominante durante la Restauración; Eamonn Rodgers, "Realismo y mito en El amigo Manso", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-2, oct. 1970-En. 1971, pp. 430-44, anota la relevancia de los imperativos económicos en El amigo Manso, señalando que Manso resulta derrotado precisamente por la fuerza de la ambición; James Whiston, "The materialism of Life: Religion in Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, XIV, 1979, pp. 65-82, observa la utilización de referencias y elementos religiosos entremezclados con los aspectos más materiales de la existencia; el mismo autor destaca la cosificación mercantilista y la animalización de numerosos personajes en Fortunata... a través del lenguaje del narrador, en "Language and Situation in Part I of Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, 1972, pp. 79-91.

(19)-Ya el 8 de Enero de 1865, en su Crónica de Madrid titulada Dinero, dinero, dinero, O.C.,III-1275, Galdós escribe: "El vil metal es causa de todos los conflictos; todas las crisis políticas son juegos de chicos, comparadas con una crisis financiera. ¡Cuánto apuro! ¡Cuánto desorden! ¡Qué desastrosa serie de coincidencias, de compromisos, de privaciones!".

(20)-Pilar Faus, ob. cit., atribuye además la rígida observancia pequeñoburguesa de las pautas de conducta convencionales a su sentimiento de profunda inseguridad social: están en la franja límite inferior de las clases medias; cualquier quiebro de la fortuna basta para hundirlas en la masa miserable del pueblo.

(21)-Pilar Faus, ob. cit., pp. 205-6.

(22)- El paradigma es Rosalía en La de Bringas.

(23)-En La desheredada, se presentan las niñas de Relimpio. Ambas "trabajaban para las camiserías. Tenían máquina, y cosiendo noche y día, velando mucho y quedándose sin vista, allegaban de cinco a siete reales diarios". "Largos meses vivieron con un solo vestido bueno para las dos"; pero "se emperifollaban tan bien con recortes, desechos, pingos y cosas viejas rejuvenecidas, que más de una vez dieron chasco a los poco versados en fisonomías y tipos matritenses".(V. La desheredada, O. C., I-1035 y 1039).

(24)-En La de Bringas, pese a la elegancia que exhibe su familia en la calle, don Francisco se escandaliza de los dispendios culinarios que consiente la esposa: " -Me ha olido a estofado de vaca... no me lo niegues...Ahora, más que nunca, hay que apelar a las tortillas de patatas, a las alcachofas rellenas, a la longaniza y, si me apuras, a asadura de carnero, sin olvidar las carrilladas..."(V. La de Bringas, O.C., II-166).

(25)-Los Villaamil se hallan en situación desesperada: "El carnicero dice que ya no les fía más aunque le ahorquen; el frutero se ha plantado, y el del pan lo mismo"; pero las mujeres de la casa no dejan de acudir al teatro. Había "dificultad de allegar provisiones para el día siguiente, pues no había en la casa ninguna especie de moneda ni tampoco materia hipotecable; el crédito estaba agotado, y apuradas también la generosidad y paciencia de los amigos"; pero "¡La sala, hipotecar algo de la sala!. Esta idea causaba siempre terror y escalofríos a doña Pura, porque la sala era la parte del menaje que a su corazón interesaba más, la verdadera expresión simbólica del hogar doméstico". "Desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable; pero desnudar la sala...¡eso nunca!".(V. Miau, O.C., II-990 y 999).

(26)-Es la misma situación a la que Pereda alude en La Montálvez, O.C., I-1516, y que hace decir a un personaje: "El gastar más de lo que se tiene, obliga a malvender lo que queda...y algo más que no se recobra con nada". Es una práctica que en la novelística de Pereda se achaca exclusivamente a las clases superiores.

(27)-Veamos algunos ejemplos: el agio enriquece a la mayor parte de los asistentes a las tertulias de Eloísa y Mari Juana en Lo prohibido; los sablazos son el principal sustento de los Tellería, tanto en La familia de León Roch como en La de Bringas; la malversación parece práctica no rara entre el funcionariado, y Víctor Cadalso, de Miau, dio que hablar al respecto; la prostitución de Isidora y sus numerosas donaciones a su querido,

el marquesito de Saldeoro, llenan las páginas de La desheredada.

(28)-Tal ocurre a Ramón Villaamil en Miau.

(29)-Lo prohibido, O.C., II-411.

(30)-La espuma, O.C., II-318.

(31)-Maximina, O.C., I-418.

(32)- En La espuma, novela que Palacio Valdés dedica al retrato y crítica de la oligarquía madrileña, el antipático y adinerado Antonio Salabert ofrece una fiesta; a los salones de este brutal y reciente millonario acude lo más brillante de Madrid e incluso la realeza. V. el penúltimo capítulo de la novela.

(33)-Sinfonía Pastoral, O.C., I-1910-12.

(34)-Nuevos papeles del Dr. Angélico Jiménez, O.C., I- 1618.

(35)-Tristán o el pesimismo, O.C., I-1271-2.

(36)-La espuma, O.C., II-192.

(37)-Ibídem, 193.

(38)-Así, los señores de Elorza son acaudalados gracias a un abuelo que amasó su fortuna en Méjico; sus descendientes supieron enlazar con la nobleza de la provincia y hoy constituyen una familia asturiana que goza de holgura económica y consideración social. Véase Marta y María, O.C., I-32. Otros rancios aristócratas que han sabido mantener su poder aparecen en un plano muy secundario de la novela: la marquesa de Alcudia en La espuma.

(39)-Francisco Ynduráin: "Lo 'curisi' en la obra de Galdós", Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, vol. I, Las Palmas, 1978. V. también Enrique Tierno Galván: "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo curisi", en Escritos (1950-1960), Madrid, Tecnos, 1971.

(40)-Particularmente la primera puede considerarse una novela de crítica social de la oligarquía madrileña. Narciso Alonso Cortés, "De La Montálvez", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1933, XV, pp. 51-8, señaló y agrupó un conjunto de novelas españolas que, en el último tercio del siglo XIX se dirigen a la crítica de la aristocracia. En ese subgrupo de novelas sociales, dedicadas a mostrar las lacras de las clases altas, Alonso Cortés incluía La vizcondesa de Armas (1887), del Marqués de Figueroa; El señorito Octavio (1881), de Palacio Valdés; Doña Luz (1879), de Valera; Malas costumbres (1888), de Eusebio Blasco; Insolación (1889), de Pardo Bazán; Pequeñeces (1890), del Padre Coloma, y La Montálvez, (1888), de Pereda. W.T. Pattison, El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario, Madrid,

Gredos, 1965, pp. 138-9, sugirió más tarde que La espuma, no mencionada por Alonso Cortés, forma parte, de pleno derecho, del grupo citado: está dedicada a mostrar la frivolidad y corrupción de la élite madrileña incluso en mayor medida que El señorito Octavio. Más tarde, en su estudio sobre el subgrupo de novelas de crítica social de la élite, Heriberto del Porto, La decadencia de la familia aristocrática en la novela española moderna, U.M.I., 1985, ha incluido tanto El señorito Octavio, como La espuma y El Maestrante.

(41)-Sinfonía Pastoral, O.C., I- 1916.

(42)-Riverita, O.C., I-254.

(43)-La espuma, O.C., II-285.

(44)-Ibíd., 242.

(45)-El origen del pensamiento, O. C., II-501.

(46)- Recuérdese a Grimaldi, el elegante madrileño, que estando en Madrid acostumbra a hacerse planchar las camisas en París. Años de juventud del doctor Angélico, O.C., I-1595.

(47)-La espuma, O.C., II-241.

(48)-El amigo..., O.C., I-1195-6.

(49)- Respecto a la "aristocracia mercenaria", puede consultarse el excelente estudio , ya citado, de Pilar Faus Sevilla.

(50)-La familia de León Roch, O.C., I-786.

(51)-El amigo..., O.C., I-1223.

(52)- La familia... y otras; Lo Prohibido; El amigo....

(53)-Cruz, como muchos vástagos de la vieja nobleza, aparece por tanto contagiada del respeto a los nuevos valores: el decoro ante todo.

(54)- Torquemada en la cruz, O.C., II-1424.

(55)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1486.

(56)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1450. Nótese que, al utilizar la muletilla característica de don Francisco Torquemada, el narrador está elogiando el respeto al decoro desde el punto de vista vulgar y desacreditado del insigne tacaño.

(57)-Lo Prohibido, O.C., II-369.

(58)- Ibíd.

(59)-Sólo en la novelística de Palacio Valdés y de Galdós se

desarrolla el tema de la mercenaria de lujo como importante amenaza financiera.

(60)-La de Bringas y Miau, respectivamente.

(61)-V., por ejemplo, la administración doméstica de Rosalía en La de Bringas, O.C., II-144, o la de Pura, en Miau, O.C., II-1110. La austeridad secreta que soportan ambas en el secreto del hogar las diferencia de otras grandes gastadoras galdosianas, como Isidora, de La desheredada, o Eloísa, de Lo prohibido.

(62)-Miau, O.C., II-1110.

(63)-Y téngase en cuenta que el propio Galdós, en su Crónica de Madrid, titulada Dinero, dinero, dinero(1865), explicaba: "Un hombre pobre es digno de lástima; pero un hombre tronado es peor mil veces, porque reúne a la pobreza el recuerdo de opulencias pasadas; es un ángel caído, una especie de Prometeo; tiene la poesía de Job, y toda la prosa de aquella inmunda teja. Un hombre tronado indica un rayo de luz convertido en tinieblas, una flor marchita, un arroyo que se seca; es la vacilación de la fe, la muerte de la esperanza y la práctica de la caridad en sí mismo. El hombre tronado es hijo predilecto de la noche, porque en ella vive como cualquier buho; el hombre tronado es un ser muerto a la felicidad, un ser vivo a medias, porque no disfruta de esa segunda y poderosa vida que se llama blanca..."(O.C.,III-1275).

(64)-Sus caballeros madrileños, como los dandys parisinos que describe Zola en Nana, son arruinados por las mujeres, los caballos y los naipes. V. Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., p. 170 y ss.; las amantes y el juego son vicios ligados al status de las clases altas, de las que se consideran distintivos.

(65)-La espuma, O.C.,II-200.

(66)-José, O.C.,I-174.

(67)-La espuma.

(68)-Sinfonía Pastoral, O.C.,I-1914.

(69)-Don Francisco Torquemada, con el marquesado de San Eloy, en la serie Torquemada; Antonio Salabert será duque de Requena, en La espuma.

(70)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1454.

(71)-La Montálvez, O.C.,I-1496.

(72)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1454.

(73)-La espuma, como veremos enseguida, establece inequívocamente esa vinculación en el personaje de Antonio Salabert.

(74)-La espuma, O.C.,II-192.

(75)-Ibídem, 192.

(76)- Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., pp. 430-33, ya ha señalado que, profundamente disgustado ante el rumbo que la vida pública seguía en su tiempo, Palacio Valdés predicó el apoliticismo, la inhibición frente a la vida pública, y el repliegue al hogar, a los valores doméstico-familiares. Sólo las parejas hogareñas, que renuncian a todo relieve social, logran un dichoso sosiego: Miguel y Maximina, en Maximina; Cirilo y Visita, en Tristán o el pesimismo,...El disgusto de don Armando ante el rumbo de la vida pública fue anotado por sus contemporáneos y confesado ocasionalmente por el novelista. Urbano González Serrano: Siluetas, Madrid, 1899, p.54, retrata al escritor "hastiado de la política, a la cual se sintió temporalmente atraído". El propio Palacio Valdés, en su discurso de toma de posesión como Presidente de la nueva Junta de gobierno del Ateneo, afirmó: "No amo la política ni vivo para ella". Véase la transcripción comentada de ese discurso en Camile Pitollot: "Recuerdos de don Armando Palacio Valdés", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXXIII, 1957, pp.72-120.

(77)-El propio don Francisco Torquemada ha aparecido ya en obras anteriores más o menos fugazmente. Sobre estas apariciones previas y sobre su caracterización, ya establecida, como personaje entre repugnante y ridículo, v. Robert Ricard, Aspects de Galdós, París, P.U.F., 1963, p. 65 y ss.

(78)-Pilar Faus Sevilla, La sociedad española del siglo XIX en la obra de Benito Pérez Galdós, Valencia, Imp. Nacher, 1972, p. 158 y ss.

(79)-Robert Kirsner, "Pérez Galdós' vision of Spain in Torquemada en la hoguera", Bulletin of Hispanic Studies, XXVII, 1950, p.230: "Torquemada is not portrayed as the prototype of a miser. His character is incomprehensible if he is not considered in relation to his time and environment". Robert Ricard, ob. cit., p. 65: "[Torquemada] est un personnage à éclipses, comme José Ido delSagrario, mais au contraire que celui-ci, qui reste toujours en comparse, c'est un personnage de base dans l'oeuvre de Galdós, peut-être à cause de l'importance prise par l'usure dans la société de son époque". Michael Nimetz: Humour in Galdós. (A Study of the Novelas Contemporáneas), Yale University, 1968, p. 14: "Torquemada, the positivist anti-hero incarnate, can safely claim to be a type in the marxist sense and to represent the apogee of Galdós realism".

(80)-Arthur L. Owen, "The Torquemada of Galdós", Hispania, 1924, p. 170: "At this point, Galdós offers some subtle psychological analysis".

(81)-Pese a que la crítica especializada ha destacado repetidamente la abrumadora presencia de referencias religiosas en Torquemada en la hoguera, la transposición de las emociones del avaro a términos pecuniarios no ha merecido, que sepamos, tal

atención. Sin embargo, creemos que constituye un elemento imprescindible para la cabal comprensión de la novela.

(82)-Torquemada en la hoguera, O.C., II-1339.

(83)-Ibídem, 1341.

(84)-Ibídem, 1343.

(85)-Ibídem, 1351.

(86)-Ibídem, 1351.

(87)-Ibídem, 1353.

(88)-Ibídem, 1365.

(89)-Ibídem, 1365-6.

(90)-Peter A. Bly, "Sallies and encounters in Torquemada en la hoguera: Patterns of Significance", Anales Galdosianos, XIII, 1978, pp. 25-29, ha demostrado que incluso la pretendida caridad del avaro es sólo formularia y exterior: "his generosity is never spontaneous or complete".

(91)-Arthur L. Owen, ob. cit., p. 170: "Torquemada [...] is a human being after all, with some claims upon our sympathies. He has other emotions than that of avarice. He hopes, fears, suffers, even loves. Herein lies the strength of Galdós' characterization - that he has created a figure of flesh and blood, not an idealized abstraction".

(92)-O.C., I-715.

(93)-Ibídem.

(94)-O.C., II-14.

(95)-O.C., II-507.

(96)-En las de Palacio Valdés muy particularmente, según hemos visto páginas atrás, en este mismo capítulo de nuestro trabajo.

(97)-Torquemada en la hoguera, O.C., II-1340: "[Torquemada] no pudo eximirse de la influencia de esta segunda mitad del siglo XIX, que casi ha hecho una religión de las materialidades decorosas de la existencia".

(98)-Según hemos pretendido demostrar en este capítulo y en el anterior de nuestro presente trabajo.

(99)-En su brillante estudio, Geraldine M. Scanlon, "Torquemada: 'Becerro de oro' ", Modern Language Notes, 1976, p. 264, ha señalado: "It is this 'idolatría de las riquezas' which is the central concern of the Torquemada Novels", and "This spirit is

personified in the figure of don Francisco de Torquemada, petty usurer turned capitalist, who represents the new ethic in its purest form".

(100)-Diane F. Urey, Galdós and the irony of Language, Cambridge University Press, 1982, pp. 100-101.

(101)-Torquemada en la hoguera, O.C., II-1338.

(102)-Diane F. Urey, ob. cit., p. 95 y ss., afirma que toda la novela, incluida la inicial estrategia del exemplum se dirige a lograr la ambigüedad significativa, particularmente en el orden moral.

(103)-Este parentesco fue tempranamente anotado por Pseux-Richard, "Review of Torquemada en la cruz, Revue Hispanique, I, 1894, p. 95, y ha sido utilizado por Geraldine M. Scanlon, ob. cit., para fundamentar su interpretación de toda la serie en torno al motivo de la "idolatría de la riqueza" y la inversión de valores que Galdós observa en la sociedad de su tiempo.

(104)-Por eso no podemos estar de acuerdo con los críticos que adoptan la óptica de Arthur L. Owen, ob. cit., p. 269: "In the last novel of the series Torquemada begins definitely to pay the price". Don Francisco ha sido convertido en una víctima, ha empezado a pagar sus maldades desde la primera página de la serie.

De no recoger la sugerencia inicial de Galdós, que no sólo consiste en sentar la correspondencia Inquisidor/usurero, sino también las restantes que destacábamos más arriba, se nos escaparía la coherencia del contenido novelesco. Al no considerar más que la primera de esas asociaciones previamente establecidas por el narrador como claves orientadoras, Robert Ricard, ob. cit., p. 75, observa: "la cohérence est rompue peu après, lorsque l'usurier conformément à une imagerie traditionnelle, devient le judío".

Muy al contrario: cuando equipara a don Francisco con un judío, Galdós mantiene la coherencia interna y enriquece el significado; don Francisco es víctima, como fueron víctimas los judíos en manos de la Inquisición; y don Francisco es a la vez un tacaño, un "judío" en la clave coloquial popular.

(105)-La reflexión de don Francisco en torno a las estrellas del cielo- que citábamos más arriba- está claramente dirigida a mostrar al lector esa limitación de espíritu que padece el usurero. Según veremos, Palacio Valdés condena a algunos de sus personajes - Barragán, de Tristán o el pesimismo- a una pobreza de espíritu igualmente notoria y lamentable.

(106)-Robert Ricard, ob. cit., p. 62, señala la separación cronológica habida entre Torquemada en la hoguera(1889) y el resto de la serie, que aparece entre 1893 y 1895; además observa que entre la primera y segunda novelas del ciclo, Galdós publicó Realidad(1889), Angel Guerra(1890-91), Tristana (1892) y La loca de la casa (1892).

Joaquín Casaldueiro, Vida y obra de Galdós, Madrid, Gredos, 1974, 4 ed., pp. 114-15, afirma: "Estos cuatro volúmenes forman dos novelas distintas, las cuales sólo tienen en común los elementos puramente externos -nombres, gestos, algunos hechos, algunos personajes, entre los cuales se encuentra el protagonista". En nuestra opinión, la conversión del "fiero sayón" en víctima; la persistencia de la ambigüedad y la paradoja -consustanciales al significado de la novela- como elementos caracterizadores de Torquemada y su mundo; las agonías de personajes que oscilan a última hora entre la aritmética terrenal y las instancias celestiales -Valentinico, doña Lupe, Torquemada mismo...-, dotan a las cuatro novelas de una congruencia no despreciable.

(107)-Es más: cuando aparecen referencias a la Inquisición, don Francisco ya no es equiparado al verdugo, sino a la víctima.

(108)-Torquemada en la cruz, O.C., II-1376.

(109)-Ibídem, 1381.

(110)-Ibídem, 1403.

(111)-Ibídem, 1431.

(112)-Ibídem, 1406.

(113)-Ibídem, 1409.

(114)-Ibídem, 1370.

(115)-Ibídem, 1383.

(116)-Ibídem.

(117)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1462.

(118)- Ibídem: "Esas bribonas de Aguilas me están engañando..." . La dolorosa tiranía de Cruz ya fue inteligentemente comentada por Andrenio, Novelas y novelistas, Madrid, Calleja, 1918, p. 63: para Torquemada, Cruz es "una superioridad que se le impone, que le obliga a trocar sus hábitos por otros que le son ajenos, que le fuerza a representar en la comedia social un papel que no siente y que provoca un movimiento de rebeldía en un carácter tan entero como el del protagonista de la novela."

(119)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II- 1488.

(120)-Ibídem, 1490.

(121)-Ibídem, 1491.

(122)-Torquemada y San Pedro, O.C., II-1550.

(123)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1538. Nótese la

equiparación entre Don Francisco y las víctimas de la Inquisición; por si al lector le cupiera alguna duda, Galdós le recuerda de nuevo una trasposición que ya daba sentido a Torquemada en la hoguera.

(124)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1516.

(125)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1525. El propio Rafael del Aguila aceptará más tarde esa equiparación Torquemada-becerro de oro: "Yo, que fui el mayor enemigo del becerro, ahora le pido hospitalidad en su sacristía..."V. Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1526.

(126) Geraldine Scanlon: "Torquemada: Becerro...", cit.

(127)-En la obra de Palacio Valdés, el motivo del becerro se aplica a Antonio Salabert, en el capítulo I de La espuma, y aparece directamente explicitado en la voz del narrador.

(128)-La loca de la casa, O.C., 429.

(129)-Ibídem, 431.

(130)-Ibídem, 460.

(131)-José María Cruz, el millonario usurero de La loca de la casa es un personaje muy directamente emparentado con don Francisco en la serie Torquemada. La descripción que del primero hace Gabriela Moncada, pudiera aplicarse perfectamente al segundo: "Hombre de baja extracción, alma sórdida y cruel, facha innoble, la riqueza no le ha enseñado, como a otros, a sobredorar la grosería de sus modales, la vulgaridad zafia de sus pensamientos".(O.C., III- 426). Si el calificativo "feroz" se aplica a Don Francisco ("feroz hormiga"), Cruz es considerado una "fiera" (OC., III-474); si el primero es un "monstruo", el segundo también (OC,III-477 y 483). Y el segundo, como el primero, se propone criar a sus hijos "en el amor de la propiedad, en la religión del tuyo y el mío, en el culto sagrado de la contabilidad, en el trabajo..."(OC, III-478). O lo que es lo mismo: Torquemada y Cruz participan de la religión del dinero y se convierten, gracias a ella, en ídolos adorados socialmente.

(132)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1514.

(133)-Robert Kirsner, ob. cit., p. 232: "The pity and admiration that Torquemada inspires rests on a personal basis, not on a logical one. Moral evaluation is irrelevant to an appreciation of his character".

(134)-V. principalmente el cap. 3 y el cap. 5 de la III parte: intenta obtener garantías a través del padre Gamborena, ha hecho un trato...

(135)-Cap. V.

(136)-A. L. Owen , ob. cit., p. 170: "Galdós purposely leaves us

in doubt as to the final salvation of his hero".

(137)-Halma, O.C., III-589, en palabras de su hermana Catalina

(138)-José Luis Mora, ob. cit.

(139)-Caso paradigmático: en las parejas formadas por Benina y Almudena o Nazarín y las dos muchachas, la sociedad bienpensante sospecha algo escandaloso; lo que no es obstáculo para que todos ellos mantengan el rumbo que traían.

(140)-Ya indicaba Diane F. Urey: Galdós and the Irony..., cit., que las novelas galdosianas recorren precisamente el camino inverso al transitado por las de Cervantes: de la integración social a la disociación en el primero, al contrario que en el segundo.

(141)-V. Angel delRío: "Aspectos del pensamiento moral de Galdós", en Estudios galdosianos, Nueva York, Las Américas, 1969.

(142)-Stephen Gilman, Galdós y el arte... cit., analiza detalladamente esta evolución de Fortunata.

(143)-La desheredada, O.C., I-1112. Cuando el narrador explicita los ideales de Isidora también los vincula a nociones pecuniarias: "Gastar mucho, sí, pero pagar sin dilación era su ideal", leemos ibídem, O.C., I-1097.

(144)-María Zambrano: La España de Galdós, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1981.

(145)-Que sepamos, el estudio comparativo de los ahogos económicos que sufren ambas mujeres nunca ha sido emprendido por la crítica. Y sin embargo, las apreturas pecuniarias de una y otra parecen dos caras opuestas de una misma moneda.

(146)-V. al respecto Gilberto Paolini, "The Benefactor in the novels of Galdós", Revista de Estudios Hispánicos, Alabama, II, 2, 1968, pp. 241-9, y Arnold M. Penueel, Charity in the Novels of Galdós, Athens, University of Georgia Press, 1972, principalmente.

(147)- En Torquemada en la hoguera. Al trazar la personalidad de este tacaño, Galdós acentúa irónicamente la violencia que se hace a sí mismo para llegar a donar, así como la carencia de cualquier impulso generoso, puesto que Torquemada concibe esa donación aparente como el inicio de un importante negocio con Dios.

(148)-Don Carlos Moreno Trujillo, en Misericordia, cap. 11, regala a Benina un cuaderno de contabilidad conminándola a que ordene su administración; en ese momento Nina no tiene nada que administrar y se halla pidiendo limosna.

(149)-Desde la señora de Golfín en Marianela, hasta la reina en La de Bringas. Esa es precisamente la forma de caridad que

rechaza Catalina de Artal en Halma, heroína cuya nueva y generosa teoría de la limosna es la siguiente: "Yo creo que la limosna consiste esencialmente en dar lo que se tiene al que no lo tiene, sea quien fuera, y empléelo en lo que lo empleare [...]. Lo que importa es la efusión del alma, la piedad, el desprendernos de una suma que tenemos y que otro nos pide." (O.C., III- 606).

(150)-Algo así entendía Angel del Río, ob. cit., cuando afirmaba que la caridad, según Benina, es independiente del bien y del mal socialmente entendidos.

(151)-María Zambrano, ob. cit., p. 145: "[Nina] se convierte en verdadero eje, en protagonista de la tragedia, en víctima y liberadora que paga por todos y a todos salva [...] la gran fuerza de Nina consiste, ante todo, en esta facultad de comprensión, de absorción, de todo lo que la rodea y puede ayudarla; también de eliminar todo aquello que pudiera envenenarla o detenerla. Es la fuerza de la vida..."

(152)-Ambas paradojas advertidas ya por Angel del Río, ob. cit.

(153)-Halma, O.C., III-606.

(154)-Ibídem.

(155)-Misericordia, O.C., III-700.

(156)- Esas "leyes económicas" que la generosa Catalina de Halma consideraba "una de las más infames invenciones del género humano", en Halma (1895), O.C., III- 606.

(157)-Don Manuel, el simpático sacerdote de Halma, se fatiga con las luchas en que le compromete la caritativa Catalina, y se dice: "¡Cuánto mejor que esta buena señora siguiera los caminos ya hechos y despejados, en vez de empeñarse en abrirlos nuevos, desbrozando la trocha salvaje! ¡Cuánto más cómodo para todos que acatara lo establecido y se echara en los brazos de los que ya tienen perfectamente organizados los servicios de caridad, las juntas de damas, las archicofradías, las hermandades, mis colectas para escuelas, mis...! ¡Cuánto mejor abrazarse a lo establecido, Señor, que...!" (V. O.C., III-612-3).

(158)-Benina, por tanto, es ese héroe "capaz de grandes resoluciones" que José María, de Lo Prohibido confesaba no ser. Benina desborda esas leyes aritméticas que rigen el universo novelado por Galdós entre 1878 y 1895,

(159)- V. José María Roca Franquesa: Palacio Valdés, técnica novelística y credo estético, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1951.

(160)-La dicha con que el autor premia a sus criaturas en las novelas del siglo XX sigue siendo una armónica integración o regreso a las filas de la sociedad establecida; un irritado análisis de ese premio da lugar a la crítica de Cansinos-Asséns

sobre Santa Rogelia. Véase nuestra bibliografía.

(161)- En Genio..., y Pasarse de listo, respectivamente.

(162)-La espuma, penúltimo capítulo: Salabert, ya duque de Requena, da una fiesta. A ella asisten incluso personas reales.

(163)-Torquemada en la cruz y Torquemada en el purgatorio.

(164)-Geraldine M. Scanlon: "Torquemada: 'Becerro'..." cit..

(165)-Sin embargo, en Su único hijo, lo cierto es que Leopoldo Alas equipara no sólo el dinero al ídolo de una religión pagana, sino que también aplica la noción de idolatría a la pasión que Serafina provoca en Bonis: ella era "su ídolo", así destacado en la voz del narrador, p. 106.

(166)-La Regenta

(167)-Su único hijo.

(168)-El extravío de la religiosidad en Vetusta constituye uno de los temas centrales de La Regenta y ya ha merecido extensas aclaraciones y análisis por parte de la crítica. V. nuestra bibliografía.

(169)-V. La Regenta, I-399.

(170)-Ibídem, 216.

(171)-V. las explicaciones del narrador ibídem, 115.

(172)-La Regenta, I-452.

(173)-Su único..., p. 152.

(174)-Ibídem, 80.

(175)-Ibídem, 152.

(176)-Que por cierto, razona demagógicamente ante otro personaje defendiendo la legitimidad de su negocio con enorme desparpajo.

(177)-Otro tanto podría decirse de la novela corta de Clarín; en Doña Berta, por ejemplo, aparece la figura del usurero preludiando el traslado de la acción novelesca a un mundo de valores renovados y distintos; don Casto Pumariega es un usurero al cual acude doña Berta para poder abandonar el hogar y lanzarse a la vorágine madrileña. De algún modo, don Casto es quien abre la puerta del proceloso mar urbano a la añeja protagonista.

(178)- Sobre el heroísmo/cobardía de don Alvaro, v. Carolyn Richmond, "El heroísmo irónico de Vetusta", Cuadernos del Norte, n. 23, En-Feb. 1984, extra.

(179)- Mariano Baquero Goyanes, "Exaltación de lo vital en La Regenta", Archivum, en.-Abr., 1952, p. 189-221. La deformación de los valores éticos, religiosos y sociales es tan tevidente en la novela, y el peso de lo biológico primario tan patente, que Carolyn Richmond, ob. cit., p.82, ha interpretado la obra asegurando: "Lo que va a pintar Clarín desde la primera línea de su novela es, en gran parte, la vulgarización de lo heroico".

(180)- Los escenarios novelescos dibujados por Clarín en La Regenta y en Su único hijo son ciudades provincianas; sólo en la primera de estas novelas se hace un análisis minucioso y sistemático del conjunto social, que aparece precisamente "caracterizado por su inmovilismo", por el mantenimiento de relaciones internas "coaguladas" exclusivamente en fórmulas rutinarias e hipócritas. V. al respecto el estudio de Diego Martínez Torrón, "El naturalismo de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 380, Feb. 1982, p. 257-297. Pese a todo, Jean Bécaraud, "La Regenta" de Clarín y la Restauración", Madrid, Taurus, 1964, p.38-40, cree adivinar entre los obreros y los indianos ciertos síntomas reveladores de una incipiente dinámica social. Una breve alusión basta a este crítico para considerar reflejada en la obra de Clarín el viraje de los obreros desde el republicanismo hacia el socialismo; y el deseo ascensional de los indianos enriquecidos es tomado por el crítico como empuje efectivo en la conquista de la pirámide social...de la que, según nuestro criterio están infinita e igualmente distantes desde el principio hasta el final de la obra.

(181)-Así destacado en La Regenta, I-225.

(182)Diferenciados incluso físicamente, ya que la geografía vetustense presenta dos barrios perfectamente delimitados y distintos: uno para la aristocracia, otro para los indianos .

MAS ALLÁ DEL DINERO

De acuerdo con Nelley Clemessy (1), la peculiar perspectiva social que se ofrece en las novelas de Emilia Pardo Bazán ha de atribuirse a su noble cuna: si bien a la condesa no se le ocultan las trampas y vicios de las clases superiores (2), lo cierto es que concede a la oligarquía una imagen elegante y atractiva.

Según explican sus biógrafos, Doña Emilia frecuentaba la amistad de condesas - la de Minia, la de Pinohermoso, la de Santibáñez...- y marquesas - la de Campo Alange, la de la Laguna...-, y ella misma pertenecía a la aristocracia(3).

Feminista y con título, la escritora nunca pudo admitir la imagen nefanda que de la alta sociedad quisieron difundir otros novelistas(4), y luchó por imponer una versión de la mujer aristócrata que la caracteriza por su laboriosidad y responsabilidad personal(5). El pueblo llano- sigue explicando Clemessy- aparece sumido en una difícil laboriosidad, esforzado, miserable a veces, pero capaz de virtudes raciales no mixtificadas por el vicio social. Y es la clase media, pretenciosa y "cursi", la que lleva la peor parte: de grosera educación, superficial, ambiciosa, la mesocracia constituye un reflejo deformado y mezquino de las clases superiores, con las que a toda costa intenta identificarse.

La perspectiva social de la Pardo es pues netamente distinta a la de otros autores de la Restauración: ella mira desde una élite capitalina y cosmopolita; los valores burgueses, las convulsiones de las clases medias analizadas por Galdós, o la

glosa del estrecho reducto doméstico apartado del mundanal ruido a la manera de Palacio Valdés, son ajenos a la novelística de la condesa. Ella está familiarizada con una aristocracia para la que "no rigen las ordenanzas sociales", que "con su alta posición convierte en excentricidad graciosa e inofensiva lo que en las demás se toma por desvergüenza y liviandad"(6); y conoce "todas las flores exóticas de la moda, todas las plantas ponzoñosas de la maledicencia elegante" (7). La condesa reconoce que gran parte de nuestra aristocracia es "vanistorio y tronitis" (8), pero vive desde dentro el refinamiento más exquisito (9); sabe de la "ruina vasta y amenazadora, que representaba algo grande en lo pasado, pero en la actualidad se desmorona a toda prisa" (10); del adocenamiento y la brutalidad a que han llegado las mejores castas ahora asilvestradas; pero atribuye aún una majestad innata, difícil de imitar, a los ejemplares más cultivados de la nobleza urbana (11). Como resultado, la de Flandes, Clara Ayamonte, la de Pinogrande, la marquesa de Andrade, la Sahagún(12)...son personajes simpáticos.

La oligarquía urbana, tachonada de títulos, elegante y refinada, aparece en la novelística de la Pardo Bazán como un núcleo sólido y estable, menos sujeto a la conmoción social fulminante que en otros autores. Ese núcleo superior y escogido aparece de difícil acceso a los extraños; el prurito femenino de discriminación es particularmente aludido en varios pasajes novelescos(13):

"Cuando las señoras consiguen organizar el susodicho núcleo, despliegan habilidad felina para defenderlo y evitar la injerencia de elementos extraños o

heteróclitos."(14).

"El mundo es ancho para los hombres, pero angosto, angosto para las mujeres. Siempre sintió Pilar la valla invisible que se elevaba entre ella y aquéllas hijas de grandes de España, cuyos hermanos tan familiar e íntimamente frisaban con Perico. De aquí nació un rencor sordo..."(15).

El quintaesenciado refinamiento en estas clases superiores puede rozar lo antisocial y patológico: así puede interpretarse la delicada sensibilidad de Gaspar de Montenegro, que se provee de un frasquito de sales inglesas para atenuar el hedor de los mendigos cuando acude a repartir limosnas (16); el rotundo aborrecimiento a la vulgaridad, que profesa Espina Porcel (17); o la tajante insolidaridad y soberbia de la refinada Lina, cuando confiesa su actitud hacia el pueblo bajo:

"Son personas que no amo, como ellos no me aman, ni me amarían si estuviesen en mi lugar." (18).

Como apéndices a este núcleo superior, aparecen las abigarradas fortunas cubanas, no exentas de cierta desmesura de mal gusto (19):

"a veces se aparecían también, a guisa de sorprendentes cometas, las ricas cubanas de Amézaga, con sus sombreros extraordinarios, sus sombrillas monumentales y sus atavíos caprichosos, destilados siempre a la quintaesencia de la moda."(20).

Las clases medias viven en casas "archivulgares" (21), "esa clase de edificios que, pactando secretamente con el genio de la molestia y de la mezquindad, levantan el bienestar de oropel y el engañoso lujo moderno" (22). Sus salones son "modelo cumplido de la cursilería mesocrática, rebosando pretensiones y sin un solo

mueble sólido ni artístico."(23). Aportan el distintivo de lo "curso" (24), y con él, una idiosincrasia que considera vergonzoso el trabajar pero admite el entregarse secretamente a actividades reprochables (25).

La antipatía con que este colectivo es analizado en la novelística de Pardo Bazán, se trasluce incluso en mínimos detalles. Si Asís, marquesa de Andrade, lucía un elegante "peinado sobrio, sin postizos ni rellenos..."(26), en otra novela, las galas de las burguesitas provincianas sorprenden por su rebuscado y dudoso gusto:

"Producíanle un efecto raro y cómico las señoritas, con sus peinados abultados y pingües en los rizos..."(27).

Particularmente desagradable es la burocracia, ese colectivo que "enlaza la mesocracia con la gente de alto copete" y que viene formada por "hombres llegados a la meta de las humanas aspiraciones en los países decadentes: el ingreso en las oficinas de Estado." (28). Su más acabado representante en la novelística de Pardo Bazán es Miranda, de quien el narrador comenta:

"Veíase que algo degeneraba en él la raza: amigo de goces, de ostentación y vanidades..." (29).

Las clases más humildes están encarnadas en una mujer hermosa e intrínsecamente sana de cuerpo y espíritu: Amparo, la Tribuna, que acude a trabajar "ligera y contenta, como el que va a tomar posesión del solar paterno"(30). A ellas pertenece Carmela, la laboriosa encajera (31), o el trabajador y lacónico barquillero padre de Amparo (32). Si bien entre estas clases cabe

la solidaridad viva y fogosa de las cigarreras, la narradora también anota casos en que

"La explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre."(33).

En La Tribuna se desarrolla el intenso contraste y las relaciones existentes entre el mundo mísero de las clases trabajadoras y el hueco oropel en que se escudan las clases medias. Baltasar Sobrado, Doña Dolores Sobrado, Josefina García...,son los ejemplares escogidos entre este último colectivo; y son todos ellos mezquinos, tramposos, insolidarios...Mientras que Amparo viene caracterizada por su generosidad, espontaneidad y espíritu solidario. Incluso en su manejo del dinero, el desprendimiento de la cigarrera contrasta con la cicatería de los pequeño-burgueses: según la maliciosa Ana, los Sobrado son

" -... avaros, miserables como la sarna. La madre y el tío son capaces de llorarle a uno el agua que bebe; el padre no es tan "cutre", pero es un infeliz; le tienen dominado y pide permiso a su mujer cuando corta pan del mollete. Para hacerles a las hijas un vestido echan cuentas seis meses, y a la chica que llaman a coserlo la hacen ir tempranísimo, para sacarle bien el jugo. Un día de convite parece que echan la casa por la ventana; pero todo se recoge y no va a la cocina ni tanto así. Y están achinados de dinero.

Amparo oía atónita. Nada más ajeno a su carácter rumboso, imprevisor, que la estrechez voluntaria."(34).

Aun cuando describe ampliamente formas de vida urbana e incluso cosmopolitas, Pardo Bazán no proporciona en su novelística esa impresión de dinamismo social, de movimiento irresistible, de fulminantes modificaciones de posición, que se

advierte en otros autores de la época, particularmente en Galdós y Palacio Valdés, y que es producto del progresivo enriquecimiento de las clases medias. Hay quienes esperan una cuantiosa herencia (35), quienes la reciben (36), quienes marchan a América a probar fortuna (37), quienes se enriquecen limpiamente con el comercio (38), o quienes se labran un patrimonio gracias al préstamo usurario(39); igualmente existen familias como los Neira(40), o los Moscoso(41), de origen noble pero hoy amenazadas por la ruina y confundidas con las masas populares urbanas o rústicas. Pero los grandes quiebros de fortuna, los golpes financieros, las formas de vida de los recién llegados a la cúpula social, el papel de los advenedizos en ésta...no son objeto de especial atención para la novelista. Anota, sí, algunos comportamientos característicos del nuevo rico: las maneras autoritarias que adopta Lina con el servicio una vez enriquecida de súbito(6) o el ridículo lenguaje que utiliza el gaitero de Naya en su nuevo estatus de mayordomo de los pazos(42). Pero esas referencias a los golpes de fortuna constituyen en la novelística de Pardo Bazán meras coordenadas que amparan la acción de la novela, estructurada en torno a otras ideas principales. Así, ejemplo de súbito enriquecimiento son Pascual López o Lina(43)...pero ninguno satisfará sus anhelos mediante el acertado empleo de esa riqueza; fulminante ruina padecen Rojas o Gastón(44)...pero ello no impedirá a éste último lograr la felicidad. Y en ninguno de los casos que acabamos de mencionar se pone el acento narrativo en las consecuencias sociales derivadas de las variaciones económicas.

La condesa reduce drásticamente la trascendencia del dinero en el mundo novelado. Señala en diversas ocasiones que ni siquiera el prestigio social acompaña obligatoriamente a la riqueza: el viejo comerciante leonés de Un viaje de novios, o el verdugo de La piedra angular, dan fe de que el desahogo económico logrado no ha aportado por sí mismo ni un ápice de brillantez o benevolencia social, muy al contrario. En el polo opuesto, personajes muy prestigiados y envidiados por el entorno, carecen por completo de recursos propios para mantener su tren de vida, así Miranda entre las clases medias (45) o el duque de la Sagrada entre las superiores (46).

La condesa de Pardo distingue perfectamente entre verdadera nobleza y lustre social; y desvincula ambos de la cuantía del patrimonio. Ya mayor, doña Emilia escribe en el album del joven Agustín de Figueroa:

"...da gracias al cielo y trabaja. Esa es la verdadera nobleza."(47).

En su novelística, el dinero no basta para definir a la élite. Contribuye a delimitarla, porque, como observa la sutil Lina:

"El dinero es tan difícil de ocultar como la pobreza."(48).

Pero el dinero es sólo un instrumento al servicio de la personalidad, al igual que la posición social. El dinero convierte en dúctil y manejable el mundo que nos rodea; pero en el universo novelesco de la condesa, los personajes son

conscientes de que el verdadero artífice del carácter y del destino no es el dinero, sino el individuo. Ni siquiera el supremo refinamiento se deriva directamente de la posesión de dinero, según se desprende de las reflexiones de Lina:

"El bienestar no me basta. Quiero la nota de lo superfluo, que nos distancia de la muchedumbre. Lo que pasa es que procurarse lo superfluo es más difícil que procurarse lo necesario. No se tiene lo superfluo porque se tenga dinero; se necesita el trabajo incesante, minucioso, de quitaesenciarnos a nosotros mismos y a cuanto nos rodea."(49).

El dinero es un medio de obtener la libertad, si se acierta a usarlo debidamente. El doctor Luz explica a su pupila:

"...porque la fortuna es libertad, y la clase elevada, libertad también si se saben aprovechar sus privilegios y hasta sus formulismos [...]; la deliciosa esencia de la libertad no has de extraerla de esas circunstancias externas, sino de tu voluntad misma, de tu ánimo resuelto a no dejarse encadenar. De poco sirve poseer las condiciones de la libertad si no tenemos un alma libre."(50).

Y aún más: a la larga, todas esas ventajas que el hombre puede obtener a base de tesón y de dinero, se revelan insatisfactorias: el supremo refinamiento estético al que aspira Lina con un fervor materialista casi místico, y la confortable libertad externa que logra Clara Ayamonte, resultan insuficientes(51).

Por tanto, si bien la riqueza no basta para gozar de una posición social preeminente, la una y la otra se complementan como instrumentos para ejercer la libertad plena cuyo germen ha de existir previamente en el espíritu. Pero detrás de esa libre plenitud aún quedan otras cimas: Lina y Clara dan fe de ello,

renunciando voluntariamente a riqueza y libertad para entregarse a los pobres y al "dulce dueño": Dios. En la novelística de la condesa, para los espíritus claros, firmes y generosos, la gran conquista no es socio-material, sino que está hecha de renuncia, amor y vinculación espiritual(52).

Las novelas de Pardo Bazán en que el dinero interviene más destacadamente en los conflictos planteados son particularmente Pascual López, Un viaje de novios, El cisne de Vilamorta, El tesoro de Gastón, y Dulce dueño. En las cuatro primeras la falta de dinero constituye el problema o uno de los problemas centrales con que se enfrenta algún personaje principal o protagonista; en el último caso su exceso, aunque aparentemente gratificante, se revela al cabo un lastre inútil. En un plano más difuminado o secundario, queda el dinero en Los Pazos de Ulloa, Una cristiana, La piedra angular, La Quimera, Doña Milagros, Memorias de un solterón, El niño de Guzmán y La sirena negra. Y completamente ajeno al eje principal de la obra es el lugar que ocupa en las novelas restantes.

En los cuatro primeros casos, un personaje central recurrirá a diversos procedimientos para lograr liquidez: Pascual López intentará obtener una fabulosa riqueza mediante la fabricación de diamantes artificiales según la fórmula secreta de cierto profesor; Miranda se hará con una esposa rica; Segundo explotará, sin reparar en ello, a su amante Leocadia para financiarse la gloria poética; Gastón reformará sus frívolas costumbres y emprenderá, personalmente y con hartó trabajo, el saneamiento de

su hacienda. Sólo Gastón ha seguido el procedimiento acertado: gracias a él recobrará la fortuna, logrará el amor de una mujer prudente y activa, y encontrará su tesoro. Los otros tres perderán riqueza, esposa y gloria literaria respectivamente.

Y es que la riqueza, por sí misma, nunca es fuente de venturas en Pardo Bazán: el mejor botón de muestra resulta quizá el argumento de Dulce dueño(53): la joven Lina se ve arrancada de su entorno oscuro y estrecho al entrar en posesión de una inesperada y cuantiosa herencia; gracias a su nueva posición, la joven puede permitirse placeres estéticos y sociales que, en un primer momento, la colman de gozo y le sugieren venturosos proyectos:

"toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior - porque superior me siento, no en cosa tan baladí como el corte de una boca o las rosas de unas mejillas- sino en mi íntima voluntad de elevarme, de divinizarme si cupiese [...] para mí ha de aparecer el amor cortado a mi medida, el dueño extraordinario, superior a la turba que va a asediarme"(54).

Y se promete una feliz boda gracias a su caudal:

"No soy una heroína de novela añeja. Invariablemente, en ellas, la protagonista, millonaria, se aflige porque sus millones le impiden encontrar amor sincero. Pienso todo lo contrario. Esta inesperada fortuna me permitirá artistizar el sueño que yace en nuestra alma y la domina [...] yo, armada con mi caudal, me arrojaré a descubrir ese ser que, desconocido, es ya mi dulce dueño."(55).

La realidad demostrará que Lina había errado en sus planes; su insatisfacción irá haciéndose patente, y terminará comprendiendo que los supremos goces, los goces del espíritu y de la entrega a una pasión absoluta, sólo le serán accesibles si

prescinde del apego egoísta a los bienes materiales.

En las novelas de Pardo Bazán, el dinero es sólo una herramienta relativa, puesto que su significado y valor varían de acuerdo con los fines para los que se usa. Hasta su cuantía ha de ser considerada en relación con el fin a que se va a aplicar. La perspectiva acertada aparece explícitamente en aquellas recomendaciones maternas que Gastón, en medio de su ruina indolente, recuerda con nostalgia:

"...que no hay poco que no baste, ni mucho que no se gaste, y... que no debemos ser ricos...solo...¡para hacer nuestro capricho, olvidándonos de los pobres y del alma!"(56).

NOTAS

(1)-Nelly Clemessy Legal:Emilia Pardo Bazán, romancière, Centre de Recherches Hispaniques, París, 1973. También Ronald Hilton, "Emilia Pardo Bazán et le mouvement féministe en Espagne", Bulletin Hispanique, LIV, 1952, destaca la benevolencia con que la escritora observa a las mujeres de las clases superiores frente a las diatribas que Pereda les dedica en La Montálvez.

(2)-En cuanto a vicios pecuniarios, recuérdese, por ejemplo, la imagen de los duques de Sagrada que se proporciona en El niño de Guzmán: ella es aficionada a aplastar a las otras devotas costeando aparatosas fundaciones y obras de beneficencia; él se precia de ofrecer a sus numerosos invitados toda clase de caprichos gastronómicos. Pero ambos están completamente arruinados, y tan regalada vida se sufraga gracias al capital de Gelita, su infeliz tutelada.

(3)-Sobre las relaciones de la condesa de Pardo con otras aristócratas, véase Carmen Bravo Villasante:Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Magisterio Español, 1973, pp. 21, 30, 42...

(4)Particularmente virulenta fue su reacción frente a la publicación de La Montálvez. Véase el Nuevo teatro Crítico, n. 3, marzo, 1891, que desencadenó un duro enfrentamiento entre Pereda y la condesa.

(5)-Ello es notorio tanto en sus novelas como en los artículos que publicó en La España Moderna entre mayo y Agosto de 1890. No obstante, doña Emilia no perdía su clarividencia respecto a la postración moral y social en que se hallaba cierto sector de la nobleza. Como indica Ronald Hilton, "Pardo Bazán 's Analysis of the social structure of Spain", Bulletin of Hispanic Studies, En-Mar., 1952, vol. XXIX, n. 113, p. 7, la condesa es consciente de que "The traditionalist Aristocracy is at best a dead weight".

(6)- Palabras de la condesa de Sahagún, en Insolación, O.C.,I-436. ¿Es un recuerdo dedicado a la extravagante condesa de Mina, tan querida por la Pardo durante su niñez?.

(7)- Expresión del narrador en Un viaje de novios, O.C.,I-114.

(8)-Así lo manifiestan algunos personajes innominados de El niño de Guzmán, O.C.,II- 592.

(9)-Su interés por los viajes, sus relaciones cordiales con aristócratas e intelectuales de toda Europa; su confesada afición a los objetos preciosos - tapices, platas, porcelanas,...-; su contumaz apego al bullicio social..., son rasgos sobresalientes en la personalidad de Doña Emilia. V. Carmen Bravo Villasante: Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Magisterio español, 1973.

(10)- Con estas palabras describe Pardo Bazán la decadencia de la casa de Ulloa en Los pazos de Ulloa, O.C., I-179.

(11)-Como botón de muestra, véase cómo se marca el contraste existente entre la majestad y discreto aroma de la Flandes con el bullicioso y pesado perfume de Espina en La Quimera, O.C., I-797-8; o la "maestría elegante" que se atribuye a la Pinogrande, en Insolación, O.C., I-452.

(12)-La Quimera e Insolación.

(13)-Como vimos ya en el capítulo "La desautorización socio-moral del dinero", esa tendencia a la discriminación social rigurosa es también notoria en las mujeres de Pereda.

(14)-La prueba, O.C., I-668.

(15)-Un viaje de novios, O.C., I-114.

(16)-La sirena negra, O.C., II-917.

(17)- La Quimera.

(18)-Dulce dueño, O.C., II-974.

(19)-Pardo coincide con Valera en atribuir atuendos barrocos y disparatados a los ricos cubanos. Ambos autores proceden de cuna aristocrática y aplauden el refinamiento o la discreción, pero miran con reticencia los alardes de los opulentos. En la vida real, ni Pardo ni Valera anduvieron sobrados de dinero.

(20)- Un viaje..., O.C., I-124.

(21)-Una cristiana, O.C., I- 552.

(22)-Doña Milagros, O.C., II- 363.

(23)-Morriña, O.C., I- 486.

(24)- El término es aplicado a estas clases en El cisne de Vilamorta, O.C., II-248; Un viaje de novios, O.C., I-116; Morriña, O.C., I- 486...etc. La esencia de lo "cursi" como un "querer y no poder" característico de las clases medias urbanas está ampliamente desarrollado en la novelística de Galdós. V. el estudio al respecto de Francisco Ynduráin: "Lo 'cursi' en la obra de Galdós", Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, vol I, Las Palmas, 1978.

(25)-Contradicción particularmente evidente en Memorias de un solterón. La clarividente Feita, en O.C., II-506, recomienda a sus hermanas: "Si quieren continuar dentro de la clase media, aunque sea en su esfera más humilde, entonces...que trabajen como yo. Pero ellas dicen que es una vergüenza trabajar así".

(26)-Insolación, O.C., I- 452.

(27)-El pasaje prosigue largamente en el mismo tono; El cisne de Vilamorta, O.C.,II-244.

(28)-Un viaje..., O.C.,I-70.

(29)- Ibídem, 77; La insistencia pardobaciana en el tema de la degeneración colectiva o individual ha de atribuirse, según Fernando J. Barroso: El naturalismo en la Pardo Bazán, Madrid, Playor, 1973, a la adhesión naturalista de la autora.

(30)-La Tribuna, O.C.,II- 117. José Manuel González Herrán: "La Tribuna de Pardo Bazán y un posible modelo de su protagonista", Insula, Sept. 1975, n. 346, pp. 1, 6 y 7, aventura la posibilidad de que el personaje de Amparo esté tomado del natural. Por los años 1870 existió en Santander una cigarrera agitadora, apodada 'La Republicana'; sobre ella pudo tener la Pardo noticias indirectas.

(31)-Ibídem, 109.

(32)-Ibídem, 108.

(33)-Ibídem, 130.

(34)-Ibídem, 129.

(35)-Nucha primero y Rita después, en Los Pazos de Ulloa.

(36)-Lina en Dulce dueño.

(37)-Silvio, en El cisne..., es uno de los muchos ejemplos.

(38)-El viejo comerciante leonés de Un viaje...

(39)-El padre de Silvio, en El cisne..., Primitivo, en Los Pazos de Ulloa...etc.

(40)-Doña Milagroa y Memorias de un solterón.

(41)-Los Pazos de Ulloa y La madre naturaleza.

(42)- Ridículo lenguaje del cual dan fe intervenciones como la siguiente, en La madre naturaleza, O.C.,I-386: "-Señor don Gabriel, no le sabré decir con ausautitú...Quizásmente que aún no tendrá voltado, en atención a que no se ha visto por aquí su comparecencia...".

(43)-Pascual López y Dulce dueño, respectivamente.

(44)-El tesoro de Gastón.

(45)-Un viaje de novios.

(46)-El niño de Guzmán.

(47)-V. Carmen Bravo Villasante: Vida y obra de Emilia...., ed. cit., p. 290.

(48)-Dulce dueño, O.C., II-964.

(49)-Ibídem, 981.

(50)-La Quimera, O.C., I-744.

(51)-Ambas renunciarán a todo ello. V. La Quimera y Dulce dueño.

(52)- Ello puede aplicarse a personajes novelescos de todas las épocas de la Pardo. De ahí que los diversos críticos, al intentar la clasificación literaria de este corpus narrativo, opten por subrayar o bien que el naturalismo de la condesa fue prontamente superado o bien que siempre constituyó una interpretación sui generis del zolismo:

El Padre Francisco Blanco García: La literatura española en el siglo XIX, Madrid, 1910, p. 544, considera y aplaude que doña Emilia se aparta del naturalismo en 1890, al publicar Una cristiana y La prueba.

Eduardo Gómez de Baquero: De Gallardo a Unamuno, Madrid, 1926, p. 151, distingue dos etapas en la novelística de la condesa: el realista o naturalista, y el momento de la atracción por el misterio y lo íntimo, momentos representados, respectivamente, por Los pazos... - La madre..., y por La Quimera.

E. Correa Calderón: "La Pardo Bazán en su época", en El centenario de doña Emilia Pardo Bazán, Madrid, 1952, pp. 43-44, supone que la influencia de los rusos provoca en la escritora una eclosión espiritualista que comienza en Una cristiana y culmina en Dulce dueño.

César Barja: Libros y autores modernos, Los Angeles, 1933, pp. 317-22, admite el naturalismo-espiritualismo como un factor siempre presente en la trayectoria de la Pardo.

Robert Osborne: Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras, Méjico, 1964, pp. 115, insiste en que naturalismo y espiritualismo se barajan, en distinta medida, en todas las obras de la condesa.

La presencia permanente de una intención espiritual, ha sido destacada también en los trabajos de Carmen Bravo Villasante, Harry L. Kirby y Mariano López Sanz, citados en nuestra bibliografía. Este último crítico afirma: "estimamos que la condesa es plenamente coherente en la adopción de nuevos recursos sin alterar esencialmente el consorcio entre el naturalismo como elemento formal y el espiritualismo como intención ideológica de su arte". (Véase Mariano López Sanz: "En torno a la segunda manera de Pardo Bazán: Una cristiana y La prueba", Hispanófila, 63, mayo de 1978, pp. 67-78.

Más recientemente, Maurice Hemingway: Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist, Cambridge University Press, 1983, destaca Los Pazos... como punto de inflexión en que la novelista encuentra por fin su peculiar camino y comienza a explorar la mente humana y a desdoblar la perspectiva que sus novelas ofrecen sobre la realidad. Siguiendo una peculiar línea crítica,

Hemingway, "Grace, Nature, Naturalism and Pardo Bazán", Forum for Modern Language Studies, oct., 1980, p. 341, afirmaba: "...the view that the usual approach to Pardo Bazán's novels by way of Naturalism is not a particularly helpful one", y rechazaba concretamente la lectura de Los Pazos... que defiende Mariano López Sanz en los artículos citados más arriba.

Acerca de los términos en que Pardo Bazán se adhiere, sea provisional o definitivamente, al naturalismo, véanse los trabajos de Donald Fpwner Brown, M. Gordon Brawn, Robert E. Osborne, Harry L. Kirby y Laura N. de Villavicencio, citados en nuestra bibliografía.

(53)-Dulce dueño fue publicada en 1911.

(54)-Dulce dueño, O.C., II- 962

(55)-Ibídem, 963.

(56)-El tesoro de Gastón, O.C., II- 531.

EL OPULENTO MISERABLE

Según hemos visto en los capítulos anteriores, todos los grandes novelistas de la Restauración abordan el retrato del nuevo rico. Si bien en cada caso el personaje se sitúa en diversas latitudes concretas - ambiente rústico o urbano; español o no; madrileño o provinciano- , y se hace acreedor de un destino diferente - la muerte, la locura, la continuidad del éxito-, en el tratamiento del nuevo rico los narradores convergen en ciertos motivos. Uno de ellos sería la opulencia desaforada y torpe que exhiben los ricos cubanos. Otro, el retrato de cierta figura que podríamos convenir en designar como el "opulento-miserable".

Los novelistas coinciden en asignar una opulencia abigarrada y una marcada inhabilidad social a las grandes fortunas criollas. Los ricos indianos de Alas se esfuerzan inútilmente por penetrar en "la clase": Frutos Redondo pretende sin éxito la mano de Ana, los Carraspique cultivan el espíritu religioso como signo de elegancia...(1); las fortunas cubanas en las Novelas Contemporáneas de Galdós se comportan como grandes incautas frente a los depredadores madrileños, que acuden "al olor del dinero"(2): los Manso, recién llegados a Madrid, toman a Cándida García Grande como mentor social(3); el cínico Saldeoro lograr atrapar la mano de una rica cubana "algo subidita de color"...(4); en Valera, los criollos despliegan una opulencia desaforada y se destaca con marcada ironía su pretendida integración en la sociedad cosmopolita que frecuenta Rafaela(5); e igualmente estrepitosas y exentas de verdadera elegancia son las cubanas Amézaga, que Pardo Bazán describe entre la buena sociedad de Vichy, en Un viaje de novios(6).

En su retrato del nuevo rico, Valera, Pereda, Galdós, Palacio Valdés y Alás, coinciden en destacar una figura característica que podríamos denominar el "opulento-miserable". Se trata de un personaje perteneciente a la nueva aristocracia del dinero, y dotado de ciertos rasgos constantes. La peculiar versión del opulento-miserable que proporciona cada uno de los autores citados, resulta muy esclarecedora para determinar el lugar concedido a la riqueza en el universo novelado.

Salabert y Torquemada son los más amplios desarrollos novelescos que la Restauración consagra a esa figura reiterada en la narrativa de la época: la del opulento miserable, categoría a la que también pertenecen, aunque no presenten tan dilatado desarrollo novelesco, Figueiredo, de Valera, y el Berrugo, de Pereda(7). El motivo de la extremada -y presentada como extremosa- consideración social que el tipo merece, sólo aparece en Palacio Valdés y Galdós(8), pero en sus características definitorias, el opulento miserable es idéntico en todos los autores: se trata de un personaje de humildísimo origen y de nulas prendas espirituales, que posee sin embargo una extraordinaria habilidad en lo pecuniario(9). Una voracidad insaciable, la ferocidad más atroz y la suerte se combinan de modo que este individuo ha acumulado riquezas sin cuento por métodos nunca bien explicitados pero entre los que sin duda se halla la usura. El enriquecimiento ha sido tan súbito, que el sujeto ha ascendido sin sacudirse la roña espiritual y aun física que lo cubre: la facha mugrienta, la grosería de maneras y la mezquindad en las relaciones personales, son características

resaltadas por los autores en todos estos personajes. Y como resultado de su propia experiencia, todos estos acaudalados individuos profesan el más fervoroso credo utilitario, y todos ellos son, aunque inmensamente ricos, declarados avaros, que nunca consiguen darse por satisfechos con los logros obtenidos.

La muy distinta óptica que cada narrador aplica a esta clase de personajes, revela las diferencias habidas en la posición ideológica de los autores. Palacio Valdés presenta a Salabert como figura repugnante sin paliativos: escupiendo en la alfombra(10), escamoteando la herencia a su propia hija(11), soliviantando el ánimo de su mujer agonizante(12), envileciéndose en el vicio de la lujuria(13),...y hasta incapaz de idear sus propias maniobras financieras(14), de lo cual resulta que su enriquecimiento es en realidad producto de las iniciativas de otros. Al final, Salabert es cruentamente castigado por el autor, que lo entrega, loco e indefenso, a las malicias de sus propios sirvientes tras de ser expoliado por una meretriz.

Salabert, el riquísimo avaro, es de una maldad sin fisuras y de una grosería contumaz; no hay en él asomo de duda, ni afecto ninguno; no hay asomo de conciencia moral. El lector ha de suponer que carece de emociones humanas, que se enfrenta a un personaje bestial. Le ha sido negado todo rasgo capaz de humanizar su retrato. Faltan aquí los tics(15), las grandes tragedias y las flaquezas cotidianas que convierten a Torquemada, de Galdós, en un individuo vivo, psicológicamente coherente y muy verosímil.

Galdós ofrece en su Torquemada a un personaje patético y torpe, sórdido y ridículo, pero a la vez entrañable. Torquemada es también mezquino de espíritu y de físico poco atractivo(16); de hábitos no limpios en lo doméstico e incapaz de dejar escapar un real que pase por delante; pero su prurito utilitarista, su completa entrega al afán de lucro, su absoluta alienación, lo convierten en un personaje patético que despierta la compasión del lector(17). Torquemada aparece como víctima de sí mismo, y como resumen y caricatura de toda una época. Su vocabulario y expectativas, recogen los lugares comunes, los tópicos vigentes, revelando simultáneamente la degradación de valores que padece la sociedad de su tiempo. En esta figura, Galdós no se ha limitado a mostrar los rasgos repelentes y ridículos visibles desde el exterior; ha ido más lejos que Palacio Valdés, y sin detenerse en lo meramente aparential, ha señalado las grandes contradicciones sociales que convierten la vida de Torquemada en un largo tormento íntimo. Su Torquemada es una bestia , sí, una "feroz hormiga"..., pero inolvidable.

Torquemada, tras una larga y penosa evolución, de la que el autor consigue dar cuenta con enorme sutileza incluso a través de los detalles más nimios(18), muere frente al lector; Salabert, cuya antipatía impasible no se ha alterado a lo largo de toda la novela, como consecuencia de una desgraciada convergencia de sucesos - muerte de la esposa, revés económico, desafecto de la hija, rebelión de la amante -, sufre una conmoción repentina y sus facultades mentales quedan reducidas a las de una bestia. La espuma se cierra mostrando al antes glorioso Salabert en su

definitiva condena: sometido al capricho de los criados, que lo injurian y apalean.

Pese a que se ha equiparado la humanidad "cordial" de las criaturas galdosianas y las de Palacio Valdés(19), la pluma del autor canario es mucho más tolerante y comprensiva al abordar la figura del opulento-miserable. Galdós busca tanto la condena como la compasión por parte del lector: estudia, investiga la intimidad del personaje, tratando de hacerlo verosímil, de encontrar la coherencia interna que rige su comportamiento(20). Palacio Valdés antepone su intención de condena moral a cualquier otra consideración, y nos permite ver, sólo desde fuera, a una figura monobloque y repelente.

Si bien Antonio Salabert es el más acabado representante del opulento-miserable en las páginas de Palacio Valdés, en ellas aparece con frecuencia la figura del capitalista recién encumbrado. Pero el retrato de esta clase de personajes sufre una clara evolución al paso de los años. Según ya señalábamos, Guadalupe Gómez Ferrer ha demostrado que, en su última época, Palacio Valdés gira hacia una mayor proximidad ideológica respecto a la élite(21). Sin embargo, esta historiadora sitúa la "anestesia de reflejos sociales" del novelista ya muy entrado el siglo XX: sería en Sinfonía pastoral (1931) donde se inaugura el "financiero bueno", se otorga un papel digno al clero, y se abandona el anti-aristocratismo.

Sin entrar en el resto de los factores que permiten a Gómez Ferrer establecer una "anestesia de reflejos sociales", nosotros

observamos, que la figura del gran capitalista comienza a suavizarse mucho más tempranamente y de manera paulatina; el cambio puede advertirse ya a partir de 1899.

La perspectiva de las primeras novelas culmina y se resume en el retrato de Antonio Salabert, un cínico depredador tratado con manifiesta antipatía por el novelista(22), que destaca los malos modales(23), la burla de los afectos familiares(24), la irreprimible lujuria(25), y hasta la nula capacidad para las finanzas de este personaje millonario(26). Ya en La alegría...(1899), junto al rapaz y cínico Castell aparece otro gran empresario bueno: Martí, su víctima. En las novelas posteriores a 1900, Reynoso, Pérez de Vargas, Quirós..., son personajes opulentos pero dotados de inequívocos alicios humanitarios: de Reynoso se analiza la vida conyugal, mostrando su extraordinaria generosidad y firmeza afectiva(27); Pérez de Vargas, pese a sus indómitos y extraviados impulsos pasionales, es un hombre que ha intentado iluminar el camino de las clases más desfavorecidas(28); Quirós, que ante todo adora a su hijita, hará extraordinarios esfuerzos para reeducar a la niña(29). En las novelas de Palacio Valdés, los poderosos son hombres recientemente adinerados que, desde fines de siglo, se humanizan progresivamente.

El prestigio social que , según otros autores, confiere la posesión de dinero, o lo que es lo mismo, la constatación de la existencia de una nueva forma de aristocracia a la que se accede a través de la riqueza, no es cuestión desarrollada por Clarín en

su novelística(30). La vieja aristocracia- siempre rica, como los Vegallana; o últimamente empobrecida, como las tías de Ana Ozores- es "la clase", el colectivo respetado por definición. El noble tronado no es una figura afín al mundo novelesco clariniano. Como justa contrapartida, tampoco el nuevo rico es un hombre admirado y socialmente aplaudido: en La Regenta, las fortunas de nuevo cuño menudean; hay indianos millonarios, opulentos, como Carraspique, Páez o don Frutos Redondo. Pero los indianos de Clarín, como ya ha advertido la crítica, constituyen un colectivo perfectamente diferenciado de "la clase"(31), y no cuentan con el respeto de la población - circunstancia evidente a través de las murmuraciones habidas en el casino-, ni tampoco con la benevolencia del autor, que les achaca los vicios pecuniarios más ridículos y esa esclavitud del "quiero y no puedo" social que, en otros autores se llama cursilería y se reserva especialmente a mentalidad de la pequeño-burguesía: todos están sujetos a un deseo tan imperioso de conquistar el prestigio social de que carecen, que se ven expuestos al desaire, la manipulación o el expolio por parte de otros personajes más avezados socialmente. Don Frutos Redondo aspiró a la mano de Ana Ozores, que lo desdeñó(32); Páez, según es bien sabido, siempre fue un descreído, pero, ya rico, se ha convertido en casi un beato porque el voraz Magistral lo ha convencido de que la religiosidad es una señal infalible de buen tono(33).

Es entre estos indianos millonarios donde se ha de buscar la versión clariniana del opulento-miserable: don Frutos Redondo, que ha llegado de Matanzas con un "cargamento de millones", no

puede dormir sin leer cada día un ejemplar de El Imparcial, robado previamente en el Casino(34).

Figueiredo, de Valera(35), responde también exactamente al tipo del opulento-miserable: sufre una radical mutación al contacto con Rafaela, pero es originariamente un usurero, viejo, sucio y sórdido; el narrador explica:

"El señor de Figueiredo, sin embargo, era entonces un personaje muy distinto del que más tarde fue. Sin dejar de enriquecerse, acometiendo, movido por la codicia, las más atrevidas empresas, debía principalmente sus bienes de fortuna a una economía tan severa que rayaba en lo sórdido, y al ejercicio de la usura prestando dinero sobre buenas hipotecas y a interés muy alto.

Habitaba, se trataba y se vestía casi como un pordiosero, y exhalaba un millón de suspiros y daba cincuenta vueltas a un cruzado antes de gastarle. Tales prendas no eran las más a propósito para que en Río le quisiesen y le respetasen. El señor de Figueiredo era más bien despreciado y aborrecido..." (36).

La preciosa Rafaela enseguida tomó sobre el viejo Figueiredo "omnímodo ascendiente y le ejerció con discreción y provecho"(3).

La prudente moza

"Procedió con lentitud prudentísima para que la transfiguración no chocase, ni sorprendiese en extremo, ni al público que había de verla, ni al transfigurado que en su propio ser había de realizarla." (37).

Rafaela consiguió que don Joaquín de Figueiredo "se afeitase casi de diario", que "se cortase bien las canas"; además decretó la "desaparición completa del antiguo vestuario" y declaró "guerra a muerte a toda mancha o lamparón"(39). En resumen;

"antes de cumplirse el año de conocerse y tratarse don Joaquín y la bella Rafaela, él, con asombro de sus compatriotas, parecía un hombre nuevo"...(40).

Figueiredo presenta además otras cualidades que se repiten en otros opulentos-miserables: es "casi un genio para todo aquello que a crematística se refiere" (41); Rafaela, su patrocinadora, le fija un nuevo plan de vida "con gran esplendor y lujo" (42), marcando una parte de las rentas para dedicar a obras de caridad (43); y dirige al viejo, no hacia los negocios que solía, consistentes en "absorber" la riqueza de los otros, sino a grandes negocios que ensanchan la riqueza de la nación(44).

A la postre, Rafaela logra que "fuera de su casa olvidara o prescindiera el vulgo de los antecedentes de don Joaquín, no le quisiera mal y casi le respetara"(45).

En La puchera, el Berrugo constituye la versión perediana del opulento-miserable. Es una "naturaleza inculta y vulgar"(46), que "antes se dejaba sacar un diente que un ochavo" (47). "Vivía hecho un esclavo de sus haciendas, de sus ganados y hasta de sus sirvientes" (48) y alternaba los trabajos agrícolas con el préstamo usurario. En páginas siguientes de la novela sabremos que el Berrugo suele quejarse de lo malos que están los tiempos(49), y que su fortuna engrosa constante y sigilosamente. Pero haciéndose eco de esa doctrina perediana que niega toda posibilidad de progreso personal a través de la riqueza, el Berrugo jamás sufrirá esa "transfiguración" social común a los opulentos-miserables de otros autores: morirá odiado y abandonado por todos, en la loca búsqueda de un tesoro legendario(50),

NOTAS

- (1)-La Regenta, I-243 y ss. y 115.
- (2)-El amigo Manso, O.C., I-1209.
- (3)-Ibídem, I-1210.
- (4)-La desheredada, O.C., I-1175.
- (5) Genio y figura, O.C., I-675.
- (6)-Un viaje de novios, O.C., I-124.
- (7)-En Genio y Figura y La puchera, respectivamente.
- (8)- Recordemos que Pereda y Valera, según hemos visto, separan la riqueza del prestigio social.
- (9)-Debe anotarse, siquiera como curiosidad, que precisamente el refinado Valera es quien más destaca la habilidad del tipo para los negocios, si bien lo hace en un tono de irónica admiración. Recuérdese que ése es uno de los pocos motivos de respeto que la inteligente Rafaela descubre en su marido; v. Genio..., cap.VII.
- (10)-OC, II-192.
- (11)-La espuma, cap. VII, II Parte.
- (12)-Ibídem.
- (13)-O.C.,II-223 y ss.
- (14)-O.C.,II-215-7.
- (15)-V. Peter A. Bly: "The Misterious Disappearance of Torquemada's 'Rosquilla'", Romance Notes, XVIII, n.1, 1977.
- (16)-P. Manuel Suárez: "Torquemada y Gobseck", Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, cit., pp.369-382, analiza las coincidencias existentes entre la caracterización físicomoral de Torquemada y la del gran usurero de Balzac; el análisis concluye afirmando que las similitudes no se deben a una influencia directa del autor francés en el español, sino que ambos comparten ciertos rasgos arquetípicos del usurero de ficción: "desde Euclión, Shylock y Harpagón las figuras del séquito de usureros o avariciosos del mundo de la ficción tienen entre sí cierto parentesco natural", afirma P. Manuel Suárez. En Torquemada, Galdós ofrece su peculiar versión del usurero, una figura que forma parte de la memoria literaria común.
- (17)-V., en nuestro presente trabajo, el capítulo titulado "La

religión del dinero".

(18)-V. principalmente Arthur L. Owen: "The Torquemada of Galdós", Hispania, 7, 1924, p. 165; Robert Ricard: "L'usurier Torquemada: histoire et vicissitudes d'un personnage", en Aspects de Galdós cit., pp. 66-72; Antonio Sánchez Barbudo: "Torquemada y la muerte", Anales Galdosianos, 2, 1967, pp. 45; Peter G. Earle: "Torquemada: hombre-masa", Anales Galdosianos, 2, 1967, p. 29; Geraldine M. Scanlon: "Torquemada: becerro de oro", Modern Language Notes, vol. 91, n. 2, 1976.

(19)-Andrés González Blanco: "El patriarca de la novela española. Don Armando Palacio Valdés", Nuestro Tiempo, n. 307, agosto, 1924, pp. 149-165.

(20)-V. Ricardo Gullón: Psicologías del autor y lógicas del personaje, Madrid, Taurus, 1979.

(21)-Giro que Gómez Ferrer, op. cit., p.119 y ss, atribuye a un sentimiento de temor frente a la actitud amenazadora de las hordas populares

(22)- La actitud benevolente que transparentan los relatos de Armando Palacio Valdés, es un lugar común entre sus críticos. Véase por ejemplo la extrarodinaria "cordialidad" que le atribuye Andrés González Blanco: "El patriarca de la novela española. Armando Palacio Valdés", Nuestro Tiempo, n. 307, Ag. 1924, pp. 149-65; pero en La espuma, A. Pseux-Richard, "Armando Palacio Valdés", Revue Hispanique, XLII, 1918, p. 387, ya advertía: "(elle) à un ton inusité, à une ironie plus mordante, à je ne sais quoi d'amer..."

(23)-La espuma, O.C., II-192.

(24)-Todo el capítulo VII (Parte II) de la novela se destina a mostrar cómo el astuto Salabert intenta envenenar el ánimo de su esposa agonizante e indisponerla con su hija; Salabert pretende lograr así que su mujer lo nombre heredero a él.

(25)-La espuma, O.C., II-223: "(Antonio Salabert) poseía, en efecto, uno de los temperamentos más lúbricos que pueden encontrarse [...]. En vez de corregirse con los años, esta afición fue creciendo hasta dar en una manía repugnante". Poco después, el narrador nos comunica que Salabert ha traído queridas de remotos países; que toda la ciudad conoce sus extravagancias al respecto; y que ha gastado en mujeres una fortuna. Son características todas ellas que se repiten más tarde en otro gran financiero depredador, Castell, de La alegría..., que, como Salabert, reúne la extrema lujuria y la mayor falta de escrúpulos en materia de negocios. En La alegría..., cap. V, Sabas comenta sobre Castell:

-..."Está enredado hace años con una mujer y tiene de ella ya varios chicos; pero esto no es obstáculo para que traiga alguna querida siempre que hace un viaje al extranjero. Se le han conocido ya tres, una de ellas

griega, ¡hermosa mujer! Las tiene una temporada y luego las despide como a un lacayo que ya no le sirve. Esto, como usted comprende, en una capital de provincia constituye un escándalo..."

(26)La espuma, O.C.,II-215-17: es el secretario de Salabert quien tiene brillantes iniciativas comerciales. Al millonario sólo se le atribuye capacidad para las trampas y el engaño: lo veremos ganar una fortuna en una operación financiera, el control de las minas de Riosa, mediante la mentira. V. O.C.,II- 307.

(27)-Tristán o el pesimismo (1912).

(28)-Papeles del Doctor Angélico(1918), y La hija de Natalia(1924).

(29)-Sinfonía Pastoral (1931).

(30)- Los escenarios novelescos dibujados por Clarín en La Regenta y en Su único hijo son ciudades provincianas; sólo en la primera de estas novelas se hace un análisis minucioso y sistemático del conjunto social, que aparece precisamente "caracterizado por su inmovilismo", por el mantenimiento de relaciones internas "coaguladas" exclusivamente en fórmulas rutinarias e hipócritas. V. al respecto el estudio de Diego Martínez Torrón, "El naturalismo de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 380, Feb. 1982, p. 257-297. Pese a todo, Jean Bécaraud, "La Regenta" de Clarín y la Restauración", Madrid, Taurus, 1964, p.38-40, cree adivinar entre los obreros y los indianos ciertos síntomas reveladores de una incipiente dinámica social. Una breve alusión basta a este crítico para considerar reflejada en la obra de Clarín el viraje de los obreros desde el republicanismo hacia el socialismo; y el deseo ascensional de los indianos enriquecidos es tomado por el crítico como empuje efectivo en la conquista de la pirámide social...de la que, según nuestro criterio están infinita e igualmente distantes desde el principio hasta el final de la obra.

(31)Diferenciados incluso físicamente, ya que la geografía vetustense presenta dos barrios perfectamente delimitados y distintos: uno para la aristocracia, otro para los indianos

(32)-La Regenta, I-242 y ss.

(33)-Ibídem, 472: "poco a poco, entre su hija y el Magistral lo fueron convenciendo de que la religión era un freno para el socialismo y una señal infalible de buen tono. Al cabo llegó Páez a ser el más ferviente partidario de la religión de sus mayores".

(34)-Ibídem, 255.

(35)-Genio y Figura.

(36)-Ibídem, O.C., I-637.

(37)-Ibídem, O.C., I-638.

(38)-Ibídem, O.C., I-639. Nótese que Rafaela muestra en Genio...(1897) idéntica prudencia a la que rigió la transfiguración social de las Aguilas, en Torquemada en el purgatorio(1894) de Galdós tres años antes.

(39)-Genio y Figura, O.C., I-639.

(40)-Ibídem.

(41)-Ibídem, 640. El paralelismo entre don Francisco Torquemada, de Galdós, y Figueiredo, de Valera, es en este aspecto evidente.

(42)-Ibídem, 641. Rafaela ejerce sobre Figueiredo una influencia similar a la ejercida por Cruz del Aguila sobre Torquemada.

(43)-Ibídem.

(44)-Ibídem, 641. O lo que es lo mismo: convierte al usurero en gran financiero; es la misma mutación que sufre Torquemada, de Galdós, en las hábiles manos de Cruz del Aguila.

(45)-Genio..., O.C., I-644. Ese "casi" recoge la reserva de Valera frente a la nueva aristocracia del dinero: como señalábamos en este mismo trabajo, páginas atrás, en el universo novelado por Valera, la riqueza y la autoridad social no se implican mutuamente; Valera siempre glosa con irónica reticencia el aplauso que consiguen sus nuevos ricos.

(46)-La puchera, O.C., i598.

(47)-Ibídem.

(48)-Ibídem, O.C., 1603.

(49)-Tópico conversacional que comparte con Torquemada, de Galdós, cuyo primer desarrollo novelesco por extenso, Torquemada en la hoguera, aparece publicado el mismo año.

(50)- Véase La puchera, último capítulo.

LA OFUSCACIÓN PECUNIARIA

Asumiendo el punto de vista generalizado en su época, los novelistas de la Restauración conceden gran interés al comportamiento económico de sus personajes. En sus obras dedican dilatado espacio a explicar cuál es la verdadera situación pecuniaria del personaje; qué hace tal individuo cuando necesita liquidez; las angustias que de ello se derivan; cómo se enredará, a quién recurrirá; qué empleo dará al dinero...etc. Galdós y Palacio Valdés son los más inclinados, dentro del grupo que consideramos, a detallar las fluctuaciones del monedero no menos que los movimientos del personaje, sobre todo en el período 1880-1900; pero las alusiones a los antecedentes y conducta pecuniaria de las figuras de ficción menudean en todos los autores. Tanto es así, que a lo largo de las novelas no es raro tropezar con algún capítulo cuyo título alude directamente a nociones económicas(1), y aún son más numerosos aquellos que estructuralmente se destinan a fijar los factores económicos que operan sobre la dinámica interna de la ficción(2).

Ello se justifica, evidentemente, como reflejo de la sociedad que se está retratando y en el seno de la cual vive el autor: "tanto tienes, tanto vales"(3), por lo que son imprescindibles esas referencias al dinero para dejar bien sentada la identidad social del personaje ante los lectores. Pero esas referencias a la actitud y actividad de los personajes en torno al dinero desbordan la mera caracterización previa de los mismos: no son un rasgo más, como la abundancia de carnes o la afición a la música; según esperamos demostrar a continuación, esas referencias constituyen un elemento cuando menos revelador

del talante general del personaje, y frecuentemente resultan además un factor operativo que condiciona el desarrollo del conflicto novelado. Pero cada autor afronta el tema de la ofuscación pecuniaria de manera peculiar.

La codicia, el apetito desordenado de riquezas, es un vicio tan frecuente en las obras peredianas que resulta imposible citar una novela en que no se produzcan desgracias o delitos como consecuencia de ese afán. En más de una obra, la codicia origina o complica el conflicto central confundiéndose con él o desplazándolo. Así ocurre en La puchera y en De tal palo..., novelas en que una compleja maniobra, planeada por un personaje maduro y codicioso -la Galusa y Don Sotero, respectivamente- y ejecutada por otro más joven -Marcones y Bastián en cada caso-, amenaza a la joven heroína(4). En otros relatos, la avidez pecuniaria arrastra a personajes centrales hasta una conducta delictiva, como en el caso de Clara en Pedro Sánchez(5) y el de Verónica en La Montálvez(6). Y por fin, en el resto de las novelas, siempre aparece algún personaje secundario cegado por la ambición y de porvenir incierto: Nisco, en El sabor de la tierruca; los Mocejón, en Sotileza...etc.

A la diversificación de comportamientos pecuniarios en función de la clase social y del entorno, urbano o rural, a que pertenece el personaje, hay que superponer la diversificación que Pereda establece en función de los sexos: las figuras peredianas, cualquiera que sea la clase social a que pertenecen, y mantengan o no una perspectiva afín a la del autor en cuanto a sus expectativas de acomodo social, presentan distinta óptica en su

concepción del dinero según se trate de hombres o de mujeres.

Así como las mujeres montañesas que suele retratar Pereda(7) son laboriosas, activas y diligentes -recuérdese a Lita amasando pan o cosiendo, en Peñas arriba; a Pilara en faenas agrícolas en La puchera; a Ana y María cosiendo o acudiendo al mercado en El sabor de la tierruca...(8)-, las señoras y señoritas urbanas están entregadas al ocio inútil:

"Pilita, mujer fútil, alma insustancial, sin otra aspiración ni otro anhelo que ser un figurón decorativo del 'gran mundo', y encerrarse en su tocador, atestado de pringues y mejunjes [...]. Pasábase el día entre bostezos, suspiros y pueriles impaciencias, insensible, extraña a todo [...]. Ni cogía un libro ni una labor entre las manos..."(9).

También Verónica Montálvez y Clara Sánchez viven extraviadas en un torbellino social; el narrador les reprocha repetidamente su incapacidad para asumir sus verdaderos deberes. Sobre Verónica, el narrador ya aclaró en su momento que no era de mal natural, pero que no tenía tiempo de "vivir en familia" ni de "mirar por dentro las prosaicas mecánicas de la vida normal"(10). Respecto a la tenebrosa Clara, su marido se hubiera conformado con que "en ella hubiera podido más la idea de sus deberes que la insana vanidad de los placeres ostentosos"... (11).

El acceso a la edad adulta de esta clase de mujeres no lleva aparejada ninguna misión práctica en la vida: sólo formalizan su entrada en sociedad, "su exhibición solemne"(12), asumiendo así definitivamente su único papel de objetos decorativos. En las ciudades, las mujeres acomodadas o que pretenden parecerlo, están

entregadas a la preparación o asistencia a fiestas, y su vida se traduce en un continuo desfilarse por los salones. Las damas urbanas - Verónica Montálvez, Clara y Pilita - están dedicadas exclusivamente al gasto desaforado(13). Refiriéndose a esta clase de vida, Pereda explica que dejaba en el espíritu una "cierta impresión de borrachera":

"Aquellos salones deslumbrantes de luz, saturados de perfumes, henchidos de bellezas cargadas de lujo y de pasiones; el incesante crujir de las telas; el ondular de las colas, arrastradas sobre los aterciopelados tapices; el rumor de las conversaciones, el centelleo de las joyas, los suaves acordes de la invisible orquesta y el reflujo de la muchedumbre, verdadero mar de colores y sonidos derramados por aquellos ámbitos esplendentes, ora en impetuoso torbellino agitado por los huracanes de la danza, ora en sosegado vaivén durante los intermedios; toda aquella magnificencia, en suma, toda aquella pomposidad babilónica, ejercía sobre el espíritu cierta impresión de borrachera, que disculpaba, en lo humano, el éxtasis en que el marqués admiraba el espectáculo, la pasión con que la marquesa 'hacía los honores' de él, y la voluptuosidad con que la hija se dejaba mecer sobre el oleaje de aquella tempestad de deleites."(14).

Borrachera que Pereda achaca a personajes masculinos y femeninos, pero mientras a los segundos reprocha un desmedido apetito de lujos, a los primeros les atribuye una vanidad sin freno y que suele cifrarse en el afán de preeminencia política(15). Es esa misma clase de vida la que llevó en el pasado al madrileño Marcelo en Peñas arriba, pero su "inapetencia" y "lasitud moral"(16) precisamente van desapareciendo a lo largo de la novela, que no es su relación, sino la historia de su superación.

El parasitismo social de hombres y mujeres urbanos de clase acomodada, su esterilidad práctica y su desaforado tren de vida,

constituyen lugar común en las novelas de Pereda (17). Pero nótese que son las mujeres quienes se vuelcan en tan vanos empeños y fuerzan las situaciones anteponiendo, directamente frente al lector y en situaciones concretas, el lucimiento social a toda otra consideración. Son Clara y Pírita quienes instan al reacio Pedro Sánchez a aceptar el lucido cargo de gobernador (18), y más tarde se enredan en excesivos gastos:

... "como las damas de la ciudad iban tomando a Clara por modelo en el vestir y en el andar, ella se complacía en lucir en cada exhibición una cosa nueva, y su madre otra mejor [...]; para corresponder a los elegantes miércoles de la condesa del rábano y a los espléndidos viernes de los ricos señores de Cerneduras hubo necesidad de establecer los 'lunes del gobernador'..." (19).

Es la madre de Andrés, que no el padre, quien, en Sotileza, quiere hacer de su hijo un esclavo del vestido y de los salones; el narrador se cuida de hacer notar que el muchacho ya es un 'cumplido joven sin necesidad de ello' (20).

La marquesa madre de Montálvez, aunque achacosa, no deja de concurrir a todos sus compromisos de lucimiento social (21). Y es esa misma señora quien promueve la mudanza de toda la familia a un vastísimo principal, lo que obliga a malvender parcialmente la herencia del recién fallecido abuelo; ello no es obstáculo para que la marquesa ofrezca una brillante fiesta de inauguración que compromete de nuevo el capital familiar (22).

La antigua tabernera de Los hombres de pro también ofrece, tras instalarse en Madrid, una gran recepción, brillante y costosísima, en la que, pese a todos sus esfuerzos, la concurrencia se divierte arrasando el bufete y murmurando de la

'estrepitosa cursilería' de la anfitriona (23).

Quizá contribuye a explicar las peculiaridades del comportamiento femenino a este respecto la fuerte conciencia de clase que Pereda atribuye a sus mujeres acomodadas y que se manifiesta en su afán perentorio de guardar las distancias sociales, distancias a las que varios personajes masculinos se muestran tan ajenos que han de ser llamados al orden por sus mayores. Si el cacique de Cumbrales encomienda a Pablo:

"que guardaras las distancias un poco más de lo que las guardas. Estás llamado a ser, por tu posición, la persona principal de Cumbrales, y esta circunstancia te impone ciertos deberes"(24).

No encontraremos jamás paralela amonestación dirigida a una jovencita. La confraternización con individuos de clases inferiores se produce entre muchachos como Andrés o Pablo(25), pero no entre las niñas. Mientras Andrés "se alampaba" por la compañía de las gentes humildes del barrio de pescadores, las niñas de su edad se esfuerzan por establecer relaciones decididamente selectivas (26). Por eso, cierto personaje explica en una carta:

"en éste y otros parecidos asuntos son terribles los villaviejanos, sobre todo las hembras. Tenemos 'mundo', tenemos 'clases' "(27).

En particular, son las mujeres que pertenecen desde muy recientemente a una clase desahogada quienes más se interesan por guardar las distancias sociales, exhibiendo una vanidad social injustificada.

El énfasis que Pereda pone en lo injustificado de tales pretensiones ha de relacionarse con su repudio, ya mencionado, de la figura del nuevo rico a partir de "Blasones y Talegas". Específicamente sobre la pretenciosidad femenina, podrían citarse numerosos ejemplos: La marquesa madre de Montálvez, nacida de un ex-contratista enriquecido, y por tanto de origen absolutamente plebeyo, hacía dormir a sus criados en un sotabanco fuera de la mansión "en su horror instintivo al tufo y desaseo de la plebe"(28). Sobre Clara y Pilita, burguesas pretenciosas, comenta el marido de la primera:

"¡Reventaban de vanidad!.
-Pero, ¿en qué la fundan?- pensaba yo-. No será en mis merecimientos personales, cuando tan pocas consideraciones me guardan de puertas adentro; ni en los blasones, que no tienen, ni en el caudal, que les falta..."(29).

La esposa del adinerado comerciante Don Venancio Lien cres(30) es otro ejemplar típico de su clase: altiva y lujosa en la calle, pero capaz de estrecheces en el secreto doméstico; vanidosa de su estirpe, que en realidad está repleta de no muy antiguos antepasados obreros y campesinos(31). La hija de esta dama es una señorita que también "se pagaba mucho de guardar las distancias de clase..."(32). Y Rufinita, de Al primer vuelo, se empeña en afianzar su posición social destacando su relación con la familia de los Bermúdez, solar al que no pertenece(33).

De igual modo podría evidenciarse la diversificación de comportamientos pecuniarios que se establece entre personajes femeninos y masculinos pertenecientes a la mejor nobleza rural:

en este caso, ellas tienen una posición subsidiaria, adjunta, con respecto a la responsabilidad social que se atribuye a su cónyuge masculino. No es la esposa quien maneja, en absoluto, las finanzas familiares, ni aparece(34) jamás vinculada su figura a esa clase de cuestiones: es el marido quien debe asumir directamente la "misión social" que Pereda atribuye a estas clases, y él es, por tanto, el "depositario" de los bienes familiares(35).

Entre los rústicos de clase más popular, enriquecidos o no, los vicios también son diferentes en hombres y mujeres: la codicia es repetidamente atribuida a éstas mientras que la avaricia parece más frecuente en los hombres(36). En cualquiera de ambos casos, el personaje se presenta con tintes tan antipáticos a los ojos del lector, que se convierte en grotesca caricatura(37).

Como quiera que sea, el gran vicio en todas las clases sociales consiste en el afán de reunir riquezas sin concebir éstas como instrumento de servicio social; es siempre severamente castigado en los argumentos de Pereda; y se emparenta invariablemente con una conducta inmoral en otros campos: liviandad sexual, holgazanería, hipocresía...etc.(38).

Palacio Valdés también dibuja una sociedad en que el cálculo económico vicia el comportamiento de los individuos y ocasiona mil conflictos. En todos los tramos de la escala social que diseña Palacio Valdés, en todos los ámbitos - urbanos o rústicos-, y entre ambos sexos, existen personajes que tienen como norte

de su conducta el cálculo económico. Salvo raras excepciones(39), no son los personajes más necesitados, sino los que cuentan con un patrimonio superior al de su entorno, quienes son más largamente mostrados en su voracidad económica. Antonio Salabert, "rico entre los ricos de España", aparece regateando con el proveedor de su cuadra quinientas pesetas, que al final conseguirá escamotear con trampas y faltando a su palabra(40). En otra ocasión, lo veremos jugando a las cartas "con el mismo afán que si le importase mucho la pérdida o la ganancia de algunos duros"(41), o lo encontraremos atormentando vilmente a su esposa agonizante para que lo nombre heredero (42). Su secretario, pagado con mezquindad, es quien realmente planea las grandes iniciativas financieras que luego enriquecen a Salabert (43); y éste tiene una casa lujosísima...exclusivamente a causa de la utilidad que ello le reporta en sus negocios (44). Es un avaro declarado, famoso como tal, y a cuyas marrullerías pecuniarias se dedica largos pasajes de La Espuma. Su flaqueza es tal que,

"A pesar de los años que llevaba manejando dinero, nunca le tocaba pagar una cantidad crecida que no le temblasen un poco las manos"(45).

Calderón es otro acaudalado avaro de la misma novela; lo es en grado tan escandaloso, que se pone en ridículo durante la tertulia cuando propone a su mujer que use, para forrar un cojín, la seda picada de un paraguas viejo(46). Sin embargo, la personalidad de Calderón es menos antipática que la de Salabert: al primero le achaca el autor una sensiblería ridícula en que se ceba con ironía: Calderón se enternece hasta las lágrimas leyendo novelas de folletín(47), pero no da limosnas cuando ya ha

cubierto su presupuesto mensual de caridades, "no por falta de sensibilidad, sino por las profundas raíces que tenían en su corazón los números"(48). Sin embargo, en Salabert predominan la grosería y la vileza, y se nos muestra invariablemente rapaz con los más débiles.

El caso de Isabel, en José, confirma nuestra interpretación. Entre las gentes humildes de Rodillero, Isabel constituye una potencia económica. Pero su sórdida avaricia es precisamente la fuente de conflicto en la novela: sus mañas usurarias se ejercen incluso sobre el novio de su hija, y su oposición al matrimonio de ambos muchachos, deriva exclusivamente de su resistencia a traspasar a la niña la herencia paterna(49). Intrigante y mala madre, todo el nocivo comportamiento de la poderosa Isabel está viciado por el deseo de retener el manejo del patrimonio familiar. Es otro ejemplar del poderoso-avaro.

Por tanto, esa dilatada presencia del cálculo económico que se produce en las novelas de Palacio Valdés, no aparece vinculada al realismo práctico de los personajes, sino que viene a ser resultado de un vicio de carácter que padecen muchos individuos; su desahogo económico, sus tramposos manejos, su hipocresía y falta de escrúpulos, avalan tal conclusión.

Como en las novelas de Pereda, el vicio económico, la anteposición del vil metal a otros afectos, es siempre castigado cruelmente en las novelas de Palacio Valdés. Los culpables, hombres o mujeres, ven irremediabilmente deterioradas sus relaciones familiares y conyugales, o acaban expoliados y

sometidos por los demás. Antonio Salabert pleitea con su hija, es despojado por su amante y acaba reducido a la categoría de olvidado animal doméstico; Isabel también pierde a su hija; Isabelita pierde el novio; la brigadiera es deheredada por su marido...(50).

En otras ocasiones, el destino novelesco es más benevolente con personajes cuya ofuscación económica se compagina con un carácter esencialmente bondadoso. En tales casos el autor se limita a mostrar, entre guiños irónicos, el defectillo(51). Así, durante una discusión de cariz teológico, hace decir al ingenuo y estrafalario Barragán:

-"De todos modos, es curioso, ¡muy curioso!. Yo daría cinco mil duros por saber si hay Dios o no hay Dios."(52).

Idéntica flaqueza, consistente en el extremo encarecimiento de lo pecuniario se advierte en Ceferino, que forma parte de la pareja protagonista de La hermana San Sulpicio, donde además actúa como narrador. En este caso, el detallado relato de los desasosiegos, las encontradas emociones y el dolor que torturan a Ceferino cuando ha de renunciar a algunos duros, revelan tanto el pecado como la penitencia a que le condena el autor(53).

Si, como decíamos más arriba, en las novelas de Palacio Valdés el vicio económico de la codicia es abordado - y castigado- con frecuencia y esa asiduidad temática las aproxima a las de Pereda, hay sin embargo diferencias de matiz en otros aspectos: el asturiano no está tan interesado como el santanderino en el vicio femenino del gasto suntuario. Como ya

señalábamos en otro lugar (54), son los caballeros, que no las damas, quienes parecen particularmente inclinados a disfrutar de vicios ruinosos. Las mujeres de Palacio Valdés aparecen, incluso en términos teóricos y en la voz de sensatos personajes, capacitadas para la buena administración y la organización prudente.

Si bien la extraordinaria potencia de atracción concedida al dinero - que llega a convertirlo en algo sagrado- y la frecuencia con que los personajes emprenden operaciones económicas frente al lector, aproxima el planteamiento de lo monetario en la novelística de Galdós y la de Palacio Valdés, hay sin embargo una diferencia radical: el comportamiento económico vicioso de los personajes viene fundamentado de muy distinta forma. Los calculadores de Palacio Valdés, como dijimos, se dejan arrastrar por un vicio de carácter; los avaros y manirroto de Galdós son personajes más enajenados que cínicos, víctimas de una atmósfera social asfixiante.

En Lo Prohibido, don Rafael explica la desaparición de sus propios ahorros y la tendencia al gasto excesivo por parte de su esposa:

"Es el mal madrileño, esta indolencia, esta enervación que nos lleva a ser tolerantes con las infracciones de toda ley, así moral como económica, y a no ocuparnos de nada grave con tal de que no nos falte el teatrillo o la tertulia para pasar el rato de noche, el carruajito para zarandearnos, la buena ropa para pintarla por ahí, los trapitos de novedad para que a nuestras mujeres y a nuestras hijas las llamen elegantes y distinguidas, y aquí paro de contar, porque no acabaría"(55).

Los personajes galdosianos viven sometidos a las leyes implacables de la aritmética, unas leyes a las que el narrador o los personajes se refieren doloridamente a lo largo de las novelas contemporáneas - y ello es una de las grandes novedades que estas novelas aportan respecto a las obras galdosianas anteriores-. Veamos algunos ejemplos: ya en La familia de León Roch(1878), los Tellería, completamente tronados, parten sin embargo de veraneo, "contra todo fuero y razón de la aritmética, y dando al traste con toda ley económica"(56).

También Isidora, de La desheredada, padece un serio "desorden" en la "Aritmética [...] que no cabe dentro de la jurisdicción de la fantasía"(57).

En Lo prohibido , José María descubre con sorpresa que ha de pedir un préstamo, puesto que ha gastado en regalos para su amante la renta de todo el año; el protagonista-narrador confiesa:

"Este acontecimiento causóme sobresalto. Era la primera vez en mi vida que me sorprendía en flagrante delito contra las augustas leyes de la aritmética"(58).

El marqués de Feramor, en Halma, avisa:

"¡Ah! Vivimos en un siglo en que no se pueden desmentir las leyes económicas, querida hermana; y el que no tenga en cuenta las leyes económicas, se estrellará en toda empresa que acometa, aun aquellas de orden espiritual"(59).

Y por "ley social, económica, si es que así se dice", termina Benina pidiendo limosna cuando no halla otros recursos, explica el narrador en Misericordia(60).

En otras novelas el narrador se refiere al potente influjo del "espíritu utilitario de la actual sociedad"(61), o alude al "problema aritmético en que se funda la existencia social"(62).

En consecuencia, la realidad económica de la existencia social es un problema, una tortura de singular intensidad que afrontan muchos personajes de las Novelas Contemporáneas. Los personajes trampean y malviven, en su afán de sostener o lograr una posición social superior a los propios medios(63). Sin admitir en absoluto su situación real, los personajes se enredan en operaciones económicas sin salida, desajustadas y ajenas a la realidad práctica. Son personajes enajenados(64), que no carecen de secretos, pero sí de vida interior; que existen sólo para obtener dinero, para lucir en el mundo exterior y sumarse al gran baile de la ostentación social(65). El paradigma de esta clase de personajes es Milagros de Tellería: mencionada como arquetipo para el colmo del derroche, considerada "una verdadera doctora en eso que Valera llama la crematística" por otros personajes, es la serpiente que hunde a Rosalía de Bringas en el pecado del consumismo(66), y está irremediabilmente enganchada en la rueda de la "representación social". Continuamente la vemos brujuleando, obteniendo dinero - contra todo pronóstico-, de León Roch o de Rosalía, e incluso esquilmando a su propia hija, de cuyas joyas, plata y adornos domésticos se apodera(67). La vemos hablando - siempre acerca del decoro y lucimiento social, o de dinero- con otros; organiza o se presenta en saraos y fiestas; pero sólo excepcionalmente el autor entra en sus pensamientos

^ntimos para mostrar la coherencia interna del personaje: es un personaje-fachada exclusivamente. Pocas veces, pero muy explícitamente, muestra Galdós el autoengaño íntimo en que esta figura asienta su comportamiento todo; con motivo de una crisis familiar, se describen los propósitos de regeneración económica de Milagros en los términos siguientes:

"Se sentía fatigada, consumida de aquel género de vida aparatosa y de relumbrón en que la sostenía, mal de su grado, el orgullo de su marido y de sus hijos. Se consumía en el tedio de los saraos, y devoraba en silencio las ansias del hambre disimulada y de aquel malestar continuo que hacía de su casa un infierno. ¡Oh!, su educación, su clase, sus principios, sus nobles sentimientos pugnaban con la farsa; más era débil, amaba entrañablemente, aunque sin premio, a los mismos autores de aquel malestar, y no podía desprenderse de los hábitos que se le habían impuesto. Pero estaba decidida a ser enérgica, implacable; a cortar para siempre las malas costumbres introducidas en su casa; a enfrentar al marqués; a hablar claro, muy claro, a sus hijos; a establecer un orden riguroso; excesivamente, ferozmente riguroso; a vivir de sus recursos propios y naturales, renunciando al brillo engañoso y a la competencia ridícula con fortunas saneadas y enteras..."(68).

Sus inútiles propósitos de enmienda económica, quedan en huera palabrería, esa palabrería en que está enredada Milagros. Más adelante, superada la crisis con la ayuda económica de León, Milagros organiza una gran cena,...que asombra a propios y extraños por su magnificencia, ya que a mediodía la familia no tenía qué comer y sufría el acoso de los proveedores:

"- el día de la gran cena no tenían qué comer...,que hubo un escándalo en la casa porque llega cualquier abastecedor o confitero con una cuenta de veinte o treinta duros...Todo eso me es conocido,...es el entremés de todos los días."(69).

La intervención de Milagros, invariablemente destructiva, en

el conflicto conyugal entre María y León Roch(70), no se deriva del cálculo sagaz de un espíritu malévolo, sino de una falsa apreciación de la situación: no hay ensañamiento contra León, sino deseo de atarlo al carro social de los Tellería, asociándolo a sus fiestas y gastos, que se verían mucho más lucidos en caso de disponer de tan bonito capital(71). Ella sólo concibe una forma de vida: la vida para el exterior.

Esta perpetua enajenación pecuniaria en que viven muchos personajes explica que la ruina y la degradación económica lleven aparejadas la decadencia moral y hasta física : ejemplo fehaciente son los de Tellería, que durante el siglo anterior "ponían la ley a toda Extremadura" (72) y hoy se encuentran entrampados hasta las cejas. La familia está compuesta por la marquesa, Milagros, ave rapaz de la economía ajena y más particularmente de la economía de los Roch; el marqués, elegante, anodino y corrupto(73); y sus hijos: el grandilocuente y vacío Gustavo, que vive una relación escandalosa mientras hace públicos alardes de indignación y firmeza moral; María y Gonzalo, que en virtud de una desviada interpretación de los imperativos religiosos intentan torcer los movimientos naturales y mueren ante el lector; y Polito, epiléptico, macilento y gastado, en quien la degradación moral y física es simultánea y patente(74).

La enajenación pecuniaria explica también la concepción utilitaria de las relaciones humanas en que desembocan algunos personajes : Milagros, Cándida, Joaquinito Saldeoro(75)...tienen amigos, amantes o cónyuges exclusivamente en virtud de sus necesidades materiales; parecen secos para toda relación afectiva

que no esté dirigida a la obtención de objetos considerados necesarios. La potencia del dinero pasa a un primerísimo plano y oscurece la de otros imperativos intelectuales o emocionales: ideología política, precauciones religiosas...o solidaridad humana, abnegación...etc. Son excepcionales los personajes que no viven enajenados, de una u otra forma por su causa, y todos ellos han de arrostrar la incomprensión del entorno a este respecto. Así, León Roch, millonario, voluntarioso y trabajador(76), de rigurosa rectitud y vida sosegada(77), contribuye a sustentar generosamente los lujos de su familia política; ésta, en lugar de responder con rendida gratitud, lo acusa de importantes insuficiencias morales mientras lo explota vilmente(78). También la firmeza moral de Camila en lo que respecta a cuestiones pecuniarias, sorprende a José María, narrador de Lo Prohibido(79); hasta tal punto resulta inusitada la actitud de esta joven esposa - que no se deja tentar por las tiendas francesas de novedades (80) y que sabe resistirse a una entrega mercenaria a pesar de su reducida economía(81)- , que la voz social, muy injustificadamente, la considera una habilidosa hipócrita, enredada en una relación ilícita con José María a "cencerros tapados"(82). Con idéntica incomprensión se ve recompensado el desinterés de Fortunata en Fortunata y Jacinta: Juanito de Santa Cruz es incapaz de admitir que la honrada joven, profundamente enamorada de él, no se haya prestado a otras muchas relaciones deshonorosas y mercenarias en su vida de casada; el peculiar sentido moral de esta linda menestrala, que no acepta dinero de su amante, pasma a los personajes que la rodean (83).

Hay dos vicios económicos característicos, manejados por otros novelistas según hemos visto en páginas anteriores: la tacañería y el gasto desaforado, a uno y otro lado del espectro. Galdós maneja un léxico constante para referirse a ambos defectos, un léxico que hace referencia a la postura, antagónica, de avaros y manirroto frente a esas "leyes aritméticas" que mencionábamos.

Los tacaños de Galdós son los grandes defensores de la ley económica, que en la conciencia de estos personajes adquiere el rango de un dogma religioso; en La de Bringas (1884), don Francisco profesa los "dogmas económicos"(84) y el narrador se refiere a "la economía doméstica, que era la segunda religión de Bringas". En Lo Prohibido(1885), José María es iluminado por la "diosa Cantidad", que lo guía para resolver simultáneamente los "problemas del corazón y la Aritmética"(85). En la serie Torquemada(1889-1895), el usurero aparece proclamado como "padre de la iglesia crematística", y "Mesías" de esa religión hecha de números(86). En Halma (1895), otro insigne tacaño, el marqués de Feramor, resulta "apóstol del dogma económico y de las santas doctrinas del capital y la renta"(87).

En la otra cara de la moneda, los manirroto(88), aparecen sudorosos luchando , incluso con lápiz y papel, frente a una pícara cuenta que se resiste:

"Una mañana me la encontré (a Eloísa) en un gabinete muy afanosa, con un lapicero en la mano, haciendo números y fijando alternativamente los ojos en el papel y en el techo, que era un cielo azul con sus indispensables ninfas en paños menores.

-¿Estás contando las estrellas?- le pregunté, sospechando lo que en realidad contaba.

-No, es que estoy calculando...- replicó algo turbada-. Me vuelvo loca, y esta pícara cuenta no sale. No te lo quería decir por no disgustarte; pero me pasan cosas graves"(89).

Isidora, de La desheredada, ha pasado la tarde de tienda en tienda, vaciando su portamonedas sin sentir. Al acabar su paseo,

"Hacía cuentas mentalmente; pero las cifras sustraídas eran tan rebeldes a su espíritu, que ni se acordaba bien de ellas, ni acordándose sabía darlas su justo valor. Como todos los gastadores -cuya organización mental para la aritmética les hace formar un grupo aparte en la especie humana-, veía siempre engrosadas las cifras del activo, y atrozmente flacas e insignificantes las del pasivo. Este grupo de derrochadores arrastraría a la Humanidad a grandes catástrofes, si no lo contrapesara el grupo de los avaros, creados por las leyes del equilibrio"(90).

La sorpresa de las manirrota, incapaces de ajustar sus cuentas frente a la ausencia, que consideran inexplicable, de recursos, es recogida por el narrador en los anteriores y otros pasajes novelescos. Pura Villaamil, de Miau, una pertinaz gastadora, es objeto del siguiente pasaje:

"Los recursos se le habían ido agotando a la señora con la rapidez solutiva de esa sal puesta en agua que se llama dinero. ¡Cosa más rara! Lo mismo era cambiar un duro que desleírsele pieza a pieza. Y ya veía próximo el aterrador lindero que separa la escasez de la carencia absoluta. Detrás de aquel lindero se alzaban los espectros familiares mirando a doña Pura y haciéndole muecas. Eran sus terribles compañeros de toda la vida, el deber, el pedir y el empeñar, resueltos a acompañarla hasta la tumba."(91)

Los personajes de las novelas contemporáneas atraviesan los relatos desgarrados entre la necesidad de guardar y el aliciente de gastar. Su ofuscación es tal, que creen comprar por

economía(92). La administración sosegada de los propios recursos es rara, pero las leyes económicas son implacables. Tanto que todavía hay otro extravío de la conducta económica que Galdós recoge en sus novelas y que se ha de ligar al extraordinario imperio de los principios económicos: la obsesión por la contabilidad.

Desde 1891 hasta 1897, Galdós ha salpicado sus novelas de personajes que no tienen recurso alguno, pero se sienten llamados a llevar una contabilidad rigurosa en libros destinados a tal efecto. Don José de Relimpio, en La desheredada, es el primero de estos absurdos de la economía: "hallaba en las arideces de la Contabilidad los mayores encantos", estaba escribiendo un Tratado sobre el tema, pero "lo extraño era que siendo don José poseedor de los más escondidos secretos de la Contabilidad, no tuviera nada que contar"(93). El comportamiento de este señor, cuando tenga un cuaderno de asientos entre las manos, será objeto de ironía por parte del narrador: don José gasta sin medida bajo las órdenes de Isidora, que está completamente tronada, pero eso sí,

"Se dió con toda su alma a la gran tarea de abrir las cuentas en los libros. Con una importancia y gravedad indecibles, apuntó gastos e ingresos, sin olvidar partida alguna; cargó y abonó; dibujó preciosos números, tiró líneas con regla, hizo cuentas de varios a varios, de imprevistos, de suplidos y de deudores varios(94).

También don Manuel de Pez, en La de Bringas, está a la cuarta pregunta, pero "su ideal era montar un sistema administrativo perfecto para el país"(95); algo similar le ocurre a Ramón Villaamil, en Miau: está cesante y en la miseria, pero cree tener el secreto para salvar la Hacienda Pública(96).

La propia Nina, en Misericordia, se verá enfrentada a esa situación risible: acude a pedir limosna y Moreno Trujillo le ofrece socorro. Pero lo que da a Nina es un libro de cuentas y un lápiz, y a la protesta de la mendiga responde indignado:

"-Y lo que usted saca de las limosnas, ¿por qué no ha de anotarse? Vamos a ver, ¿por qué no ha de anotarse?"(97).

Ese "monomaniaco de la contabilidad"(98), corona la ironía de Galdós: gracias a él hallamos a un mendigo provisto de cuaderno de contabilidad y lápiz(99).

Con la obsesión contable no se agota todavía el abanico de conductas viciadas en torno al dinero. Galdós muestra una y otra vez la irresistible "sed metálica"(100) que padecen los personajes, no malos, pero enajenados. Diversos pasajes en distintas novelas ponen el acento en el espejismo social de que son víctimas quienes pretenden obtener la riqueza sin esfuerzo: ya en La desheredada, Melchor Relimpio "se desesperaba, viendo la desproporción grande entre su posición real y la artificial que se había creado con amistades de chicos pudientes, con la necesidad de vestir bien y sus eternas pretensiones, fomentadas sin cesar por toda la familia"(101). Más adelante se detalla su tormento:

"Padecía con esto Melchor horribilmente, y cada día sufría una humillación nueva. El lujo de los demás le azotaba la cara. Paseaba. ¿Por qué era suyo el cansancio y de los demás el coche? ¿Por qué razón él sentía el amor, y era otro el que tenía la querida? Iba al teatro. ¿Por qué era suya la afición a la música, y ajeno el palco? Estas cuestiones brotaban sin cesar en su cerebro como las

chispas en la fragua. Para colmo de pena, oía la historia de fortunas improvisadas. En el café, en los círculos todos, se referían maravillosos cuentos, como los de magia. Aquí un pobrete audaz había redondeado colosal ganancia en pocos meses. Allá, una idea feliz, engendrando el más pingüe de los negocios, había hecho poderoso al que un año antes era mendigo. Mil agentes bullían en Madrid, realizando, con maravillosos beneficios, esas combinaciones oscuras entre el tesoro y los usureros, entre los servicios y las costumbres, de que resultaban los únicos milagros del siglo XIX."(102).

Víctor Cadalso, tramposo y cesante en Miau, padece idénticos espejismos e incitaciones del medio:

"Despierto, tenían más miga los sueños de Cadalso, porque toda la vida se la llevaba pensando en riquezas que no tenía, en honores y poder que deseaba, en mujeres hermosas cuyas seducciones no le eran desconocidas (...) devorado por el ansia de introducirse en las clases superiores de la sociedad, creía tener ya en las manos un cabo...(103).

Federico Cimarra explicaba a León Roch, ya en 1878(104), el peculiar punto de vista que sustentan estos jóvenes ávidos de riqueza fácil:

"-La vida moderna [...] se hace cada vez más difícil; los ricos como tú pueden echarse a volar por el mundo de las moralidades y no poner en su corazón deseo que no sea puro, ni tener pensamiento que no sea la quinta esencia del éter más delicado. Pero no hay que exagerar, como dice Fúcar. Yo sostengo que eso que los tontos llaman el vil metal puede ser un gran elemento de moralidad. Yo, por ejemplo...

-¡Tú! ¿De qué eres ejemplo tú...?

-Yo...Quiero decir que hallándome en posesión de una fortuna, sería un modelo de patricios, y quizá pasaría a la posteridad con el calificativo de ilustre...."(105).

La óptica de Cimarra sitúa la posesión de dinero en el origen del comportamiento moral; teniéndolo, él mismo desarrollaría una conducta modélica. Los hechos posteriores del relato se encargarán de demostrar lo contrario: cuando tenga acceso a los millones de Fúcar, Cimarra extorsionará a su mujer,

perderá grandes cantidades en maniobras oscuras, y chantajeará a su suegro sin miramientos. Así, en su tratamiento de estos personajes, Galdós señala la impostura que subyace a sus criterios morales desde el origen.

Idéntico tópico- "si yo fuera rico sería honesto"- se desarrolla en boca de otros muchos personajes galdosianos, masculinos y femeninos. Y los hechos de la ficción siempre acaban por demostrar la radical falsedad de esa afirmación. En La desheredada, también Isidora se promete ser muy honrada en cuanto acceda a la encumbrada posición social que cree merecer. Explica a Joaquín:

...-"mi ideal es ser rica, querer a uno solo y recrearme yo misma en la firmeza que le tenga. Mi ideal es que ése sea mi esposo, porque ninguna felicidad comprendo sin honradez. Riqueza, mucha riqueza; una montaña de dinero; luego otra montaña de honradez, y al mismo tiempo una montaña, una cordillera de amor legítimo...; eso es lo que quiero."(106).

Más adelante, Isidora se ratifica en su proyecto: en cuanto se vea integrada en la gran casa de Aransis,

"Sacudiré la tierra que se haya pegado a las suelas de mis botas, y diré: 'ya no más, ya no más lodo de las calles'. El cristal más puro no podrá compararse entonces a mi conciencia. Seré tan honrada como los ángeles"(107).

Isidora es una mujer ya prostituída que, a lo largo del relato, no recobrará jamás la integridad moral. Al contrario, se hundirá progresivamente en la más miserable corrupción. Es otra muestra fehaciente de que el comportamiento moral no se puede posponer ni condicionar al logro de la prosperidad. El dinero no

convertirá en más honestos a quienes no saben serlo sin él.

En La de Bringas, Rosalía ha sustraído secretamente importantes cantidades de lo ahorrado por la familia; está en manos de los prestamistas y no acierta a allegar recursos para saldar sus deudas. Todo se embrolló para ella a partir de la compra inoportuna de cierta manteleta, y el hecho es que la orgullosa señora analiza ahora la posibilidad de venderse a un hombre rico para salir del atolladero. Amargamente, reflexiona:

"La necesidad - se dijo- es la que hace los caracteres". Ella tiene la culpa de muchas desgracias, y considerando esto, debemos ser indulgentes con las personas que no se portan como Dios manda. Antes de acusarlas, debemos decir: Toma lo que necesitas; cómprate de comer, tápate esas carnes...; Estás bien comida, bien vestida? Pues ahora...venga moralidad". (108).

La falacia que maneja Rosalía en estas meditaciones se hace evidente si recordamos que todos sus ahogos proceden, no de la necesidad, sino del afán de comprar ropas elegantes; y que la indulgencia que reclama para sí, ella misma la negará pocos capítulos después a quien cayó en medio de la más extrema necesidad: Refugio Sánchez Emperador(109).

En Lo prohibido, Eloísa participa igualmente de esa queja universal de "si yo fuera rica", y merece en un principio la credibilidad del narrador, su frívolo primo:

"El 'si yo fuera rica', esa expresión, esa queja universal que sale de los labios de toda persona de nuestros días (y de estos alientos se forma la atmósfera moral que respiramos), brotaba de los suyos con entonación tan patética que me causaba pena. Por otras conversaciones que tuvimos, hube de atribuirle notable aptitud para apreciar el valor de las acciones

humanas, teniendo, por lo tanto andada la mitad del camino de la virtud. Todo esto pensaba yo en mi entusiasmo caballeresco y silencioso por aquella perla de las primas. Habríame parecido un ideal humanado, criatura superior a las realidades terrestres, si éstas no estuvieran por aquellos meses inscritas y como estampadas en su contextura moral." (110).

Los sucesos del relato se encargarán de demostrar que Eloísa no es un "ideal humanado", que sólo lo parecía cuando todavía no gozaba de una posición ni medianamente holgada. Al cabo de dos años y medio, cuando su vida se haya llenado de fiestas, gastos y relaciones, el propio José María considerará:

"¡Cuán variada en dos años y medio! ¿Dónde habían ido a parar aquellas hermosuras morales que vi en ella?"(111).

Y José María llenará de reproches a su querida prima:

"Tú no eres ya la misma. Has variado mucho. ¿Es esto culpa mía?. Quizás. Tienes ideas groseras y un positivismo brutal." (112).

Eloísa, la linda y modosa primita, acabará convertida en una prostituta de lujo. Pero no sin que el autor haya señalado, al abordar el origen de su trayectoria, su participación en una "queja universal" que configura "la atmósfera moral en que respiramos": lo resolvería todo, sería mejor, si tuviera dinero.

Galdós descalifica absolutamente en su mundo novelado la tendencia de ciertos individuos a posponer la aplicación de criterios morales a la obtención de la riqueza(113). Los que cifran sus esperanzas de virtud en la mejora de su peculio, se engañan; ser rico no facilita la corrección moral. Pero con su habitual sutileza, Galdós hace ver al lector que también hay que desprenderse de otra falacia tópica: la tradición de maldecir el dinero, de afectar despreciarlo, el pasar siglos educando a una

raza en "la suciedad, la pobreza y el ayuno", coloca a las gentes frente a la realidad del siglo XIX sin hábitos de trabajo y sin alicientes para superar la ociosidad; el oro es un estímulo para la laboriosidad, y debe ser valorado como tal. Este punto de vista, que se atribuye al brillante pero desaprovechado talento de Raimundo en Lo prohibido, provoca la indignación de la buena sociedad que lo está escuchando durante un banquete. Los educados comensales enseguida reaccionan rechazando el discurso de Raimundo: "¡Naturalismo!", exclaman con horror festivo(114).

Según ya dijimos en un capítulo anterior de este mismo trabajo(115), en Misericordia se invierte la perspectiva que sobre la propiedad y la realidad económica mantienen los protagonistas. Como corroboración de lo expuesto entonces, en Nina el vicio económico de la sisa, resulta prácticamente una virtud: gracias a lo que ella ha ido detrayendo de las cantidades que doña Paca le encomendaba en años pasados para hacer la compra diaria, Benina ha ahorrado una suma que en tiempos de penuria dará de comer a la señora. El narrador comenta:

"Como se ve, tenía el vicio del descuento, que en cierto modo, por otro lado, era la virtud del ahorro. Difícil expresar dónde se empalmaban y confundían la virtud y el vicio."(116).

Benina tiene flaquezas económicas, como muchos personajes galdosianos; pero en ella se invierte el efecto del extravío pecuniario, y el pecadillo resulta extraordinariamente venturoso para todos.

Si en la descripción del vicio económico se alejan

sensiblemente la novelística de Galdós y la de Palacio Valdés, todavía hay otro factor diferencial entre ambas producciones narrativas: la muy distinta distribución social de los vicios pecuniarios que desarrollan ambos autores.

En varias de sus obras - El señorito Octavio y La espuma, principalmente(117)-, Palacio Valdés se suma a la corriente de crítica novelada de la oligarquía. Como ya ha señalado Gómez-Ferrer(118), la narrativa de Palacio anterior a 1900 está orientada hacia la denuncia de una élite corrupta cuyos vicios teme ver reproducidos en las clases medias; y se atribuye a éstas una mayor adhesión a los valores afectivos y familiares, así como la defensa del reducto doméstico frente al incierto mundo exterior(119).

Sólo muy raramente se atisban en Palacio Valdés, y exclusivamente en el ámbito rural, restos de una sociedad aristocrática tradicional, que vela esforzadamente, entre sus propias ruinas, por el triunfo de las fuerzas del bien. Tal es el caso del último señor de Meira en Rodillero, cuya intervención en auxilio de los dos bondadosos y humildes protagonistas de José, es referida por el autor en los siguientes términos:

"la rudeza del pobre marinero y la supina ignorancia de las mujeres no les consentía ver en aquel asunto un sólo rayo de luz. En esta ocasión, como en tantas otras durante la Edad Media, fue necesario que el castillo viniese en socorro del estado llano. La casa de Meira, sin que ellos lo supiesen, ni menos persona alguna de Rodillero, trabajaba en favor suyo silenciosamente..." (120).

Don Fernando de Meira, completamente arruinado y reacio a

vender los productos de su pesca por repugnar el comercio, llega sin embargo a arrancar de la fachada de su casa el escudo nobiliario para facilitar fondos a los amantes. Su sigilosa generosidad constituye una excepción. Palacio Valdés retrata una sociedad en que las clases altas viven pendientes de las apariencias(121); tanto es así, que algún personaje las considera expresamente en calidad de obligaciones profesionales; Pinedo, aunque ello no se corresponde con sus ingresos, frecuenta la mejor sociedad y gasta en trajes y teatros, considerando tales partidas como "gastos de representación", porque

"Comprendiendo la necesidad absoluta de seguir cultivando sus relaciones, que eran las pilastras en que su empleo se sustentaba, imponíase tales dispendios sin vacilar, ahorrándolo en otras partidas del presupuesto doméstico." (122).

En cualquier caso, la crítica de Palacio Valdés se ejerce, como la de Pereda, desde una perspectiva externa a su objeto: Palacio Valdés ataca un medio que no frecuenta (123). Pese a la descalificación pretendida por la Pardo Bazán, lo cierto es que Palacio Valdés se suma a una corriente de crítica de la oligarquía, y lo hace, como es habitual, destacando la degradación moral que en los negocios, la política y la vida familiar padecen las clases superiores. Si bien en alguno de sus escritos Palacio Valdés se quejó de la frecuencia con que la novelística de su tiempo recurre al tema del adulterio, es precisamente el adulterio, la promiscuidad sexual, uno de los índices de corrupción que más destaca en La espuma, según era usual en las novelas de este género(124).

Mientras las clases altas son presentadas como un avispero de oportunistas, tramposos y falsarios, a las clases medias urbanas, así como a los campesinos y pescadores más humildes, se les atribuyen unas costumbres más laboriosas(125). Así, el pequeño comerciante don Pantaleón Sánchez(126), o el padre de Ceferino, boticario provinciano(127), representan a un colectivo morigerado, de costumbres domésticas, conforme y tranquilo en su mediocridad, y acreedor de una vejez holgada y agradable. Pocos personajes procedentes de las clases medias, y sobre todo de las clases medias provincianas(128), aparecen insatisfechos de su vida mediocre o "cursi". Ventura, de El cuarto poder, es en ese sentido una excepción: esta linda muchacha provinciana queda deslumbrada por los ecos de la vida capitalina y atrae la desgracia sobre los suyos; pero su ambición y sus trampas no tienen carácter pecuniario, sino exclusivamente social. Su equívoca amistad con el duque es un ejemplo del peligroso contagio moral a que se exponen las clases medias adoptando los modos de vida de la élite.

En lo que respecta a las clases más humildes, es notorio que no hay una única regla de valoración conductal. Gómez Ferrer atribuye al novelista un progresivo distanciamiento de las mismas en virtud del pánico general que su creciente efervescencia provoca en los grupos inmediatos del colectivo social: la pequeño-burguesía de principios del siglo XX defendía celosamente en toda Europa su reducto frente a los asaltos de sus inferiores más próximos: el proletariado(129).

Sin embargo, nosotros no advertimos que tal actitud de

rechazo preventivo se transparente claramente en las novelas de Palacio Valdés. Ya en la primera época, el narrador de José (1885) señalaba la sordidez e hipocresía a que se veían condenados los pescadores por causa de la miseria(130), pero destacaba un protagonista humilde y generoso; en La aldea perdida (1909), la brutalidad de los mineros se contraponía a la tranquila laboriosidad de los labradores, acogidos a idílicas costumbres ancestrales, pero mostraba también que la avidez mercantil acaba contagiando irremediablemente a estos últimos; en Santa Rogelia (1916), la vida de los humildes está hecha de desesperanza y embrutecimiento, pero la heroína es muestra de su ilimitada capacidad de superación moral; en Sinfonía pastoral (1931), los campesinos atraviesan la novela arrastrando pequeños vicios junto a grandes virtudes naturales...

Galdós, que no escatima su dedicación crítica a las viejas familias de la nobleza víctimas de la ofuscación crematística(131), hace una distribución de vicios y virtudes pecuniarios muy diferente.

En su novelística son principalmente las clases medias las que aparecen enganchadas al carro de la "representación social", de la hipocresía pretenciosa. A ellas se dedica la mayor parte de las novelas contemporáneas, y ellas son la veta principal, casi exclusiva, de lo "cursi"(132).

El pueblo, visto sin prevención y con progresiva simpatía va a proporcionar los personajes de la alternativa económica en la última época. Mientras ricos y mediocres luchan por auparse sobre

"alas postizas"(133), el pueblo bajo lucha por sobrevivir, a menudo en circunstancias sórdidas. Criadas, pequeños tenderos, meretrices, obreros, criminales, costureras, amas de cría...hormigean con sobresalto. Muchas veces utiliza Galdós a algún personaje de esta clase para mostrar su actitud práctica, resignada, bondadosa y sólida, y enfrentarla con el delirio social que aqueja a personajes de clases superiores más atendidas en el libro. Ese papel de contrapunto es el que tienen los porteros Mendizábal frente a las cursis Villamil, la tía Encarnación frente a Isidora....etc.(134).

Uno de los más atractivos personajes de la novela española, es Fortunata de Galdós. Fortunata es el pueblo; no puede ser casual que su tragedia resida fundamentalmente en su honradez, en su fidelidad a sí misma y a su pasión; que no sepa sujetarse a las convenciones sociales, a las que nada debe, y anteponga siempre al cabo su impulso directo y silvestre; que no consiga aprender a mentir y a guardar las formas; y que su "delicadeza de honra" acabe pasmando a Doña Lupe. Fortunata es buena muestra de que esa "práctica" habitual, hecha a partes iguales de extravío pecuniario y falsedad moral, es, en la novelística Galdosiana ajena a la realidad sobria, y hasta sórdida, que vive el pueblo trabajador.

Si bien en el mundo novelado por Pardo Bazán el dinero ocupa una posición muy peculiar, sus criaturas, como las de Galdós, sufren también el espejismo de la fortuna fácil. Pero la condesa hace una distribución insólita de los vicios pecuniarios

asignados a cada sexo. Sus heroínas tienden a considerar que sólo es estimable la riqueza si se produce como fruto del propio trabajo, mientras que algunos personajes masculinos principales aparecen ofuscados por el deseo de dinero fácil. Tal ocurre en Pascual López y El tesoro de Gastón, novelas en que Pastora y Antonia valoran la laboriosidad antes que la riqueza. La primera, desde su convento, exige al novio:

"Si yo me he de casar contigo, que sepa yo, y que sepa todo el orbe, de donde viene la última corteza de pan que se ponga a la mesa. Si no, no pienses, Pascual, que deje yo estas rejas, aunque bien sabe Dios que te quiero."(135).

Y Antonia, industriosa y ordenada, alecciona insistentemente al arruinado Gastón:

"Tenía usted un caudal que manejar y un nombre antiguo e ilustre que sostener; el caudal lo ha dedicado usted a insulseces y torpezas, y el nombre lo ha dejado usted a merced de los Louridos, hoy protectores del señor de Landrey. Ya ve si la tribulación es merecida."(136).

En consecuencia, la diligente viudita predica esfuerzo y trabajo, rechazando el quimérico tesoro que, según la leyenda de la reina mora, podría hallar Gastón en sus tierras. Lo que importa es la regeneración de Gastón, su actitud ante la vida.

Los oponentes masculinos, Pascual y Gastón respectivamente, se resisten a este planteamiento y pretenden una fortuna sin fatigas; sólo Gastón entrará en razón a la postre y se hará acreedor de un final feliz tras abandonar su anterior holgazanería.

También en El cisne de Vilamorta y en La Quimera contrasta la actitud femenina con la masculina: Segundo y Silvio, que anhelan la gloria artística, no reparan en el monto de los pequeños gastos diarios y por sus manos se escurren los dineros, no muchos en ambos casos, sin sentir; frente a ellos, Leocadia y Clara Ayamonte, confiadas en las extraordinarias facultades de sus amantes, proveen a ambos artistas; ambas están dispuestas a poner sus recursos, pocos o muchos, al servicio de su ambición. Su generosidad será rechazada finalmente por los dos hombres; aún con todo, Leocadia se empeñará primero y después se arruinará por completo secretamente, para sostener a Segundo, el insensible "romántico".

A nuestro juicio, las parejas Pascual/Pastora y Gastón/Antonia(137) transparentan el inusitado punto de vista que adopta la condesa respecto a la diversificación sexual de las actitudes pecuniarias: ellas se orientan hacia la laboriosidad y mesura; ellos aparecen, sea primitiva o definitivamente, enredados en perniciosas prácticas pecuniarias. Otras dos parejas, Leocadia/Segundo y Clara/Silvio(138), remachan la idea: ellas son desinteresadas y prácticas; ellos, dilapidadores o voraces.

El desprendimiento pecuniario es un rasgo que corrobora la extraordinaria capacidad de entrega propia de las heroínas pardobacianas; a lo largo de todas las épocas, las figuras femeninas de la condesa sitúan sus preocupaciones más allá o al margen de los imperativos crematísticos. Se reiteran una y otra vez las generosas reacciones femeninas en torno a lo

pecuniario(139): generosa es Doña Milagros, que ofrece su apoyo financiero a Benicio Neira, aunque éste declina tomarlo(140). E igualmente notorio es el desinterés que muestran Esclavitud y Carmiña Aldao en relación con su herencia familiar: Esclavitud, pese a su comprometida situación, "entregó todo cuanto tenía para misas y sufragios por el alma del padre..."(141); y Carmiña se alegra de corazón al saber la segunda boda de su padre, pese a que ello pueda mermar su futura herencia (142).

Rumbosa es también Amparo, la cigarrera, cuya humilde posición no impide que asista atónita a la cominería y mezquindad de quienes tienen más posibles que ella(143). Y Pastora es capaz de arrojar al pozo un maravilloso diamante de dudosa procedencia(144).

Por tanto, la peculiar perspectiva de Pardo Bazán se resiste a asignar a las mujeres la exclusividad de esa fiebre pecuniaria y afanes de brillo social que les atribuyen otros autores de la época. El consumismo voraz de mujeres que despliegan un impresionante tren social, tal y como aparece en otros autores, no es habitual en la condesa. Hay, sí, personajes tanto femeninos como masculinos, que se entregan con deleite al más delicado y costoso refinamiento: Lina (145), Gaspar (146) o el duque de Sagrada (147). Y no falta, seguramente por manifestar la ingrata condición social femenina(148), referencia a la tragedia de las cursis, como Rosa Neira (149), consumida por la "fiebre traperá"; o Pili Gonzalvo (150), mártir de los afanes sociales. Pero en ninguna clase social se identifica la

administración femenina con la disipación pecuniaria. Muy al contrario: Gastón recuerda con nostalgia "la sabia economía y la firme administración" de su difunta madre (151); la madre de Salustio realiza "esos prodigios de buen gobierno, frugalidad y orden de la mujer cuando vive sola" y, "obligada por su sexo a limitar la esfera de su actividad, se desquitaba no perdiendo el valor de un alfiler"(152); Camila, la hermana de Gaspar Montenegro, pese al disgusto de éste, "propende a la economía; inspecciona a veces la cocina, y está siempre tirando de la rienda, para ahorrar una mezquindad."(153).

Las aristócratas también saben abstenerse de dispendios innecesarios, como Asís, marquesa de Andrade, que no desdeña acudir a modistas nacionales para reproducir los carísimos modelos franceses (154). En la novelística de Pardo Bazán, tan identificados se hallan los conceptos "mujer"/"rigor en la economía doméstica", que el refinado y soñador Gaspar de Montenegro, cuando piensa con horror en el matrimonio, piensa en "el yugo de una Trini, de una mujer práctica, positiva, bien equilibrada, que lleve cuentas y saque brillo a mi capital"(155).

Frente a tantos novelistas de su generación, que atribuyen a la mujer completa incapacidad aritmética y desordenado apetito de lujos o fruslerías, la condesa concede a la mujer el mérito de la acertada economía doméstica. E igual que Pereda y Palacio Valdés, se inclina a demostrar la laboriosidad de sus heroínas sorprendiéndolas durante las faenas domésticas(156).

Tampoco la tacañería es patrimonio casi exclusivo de los

varones, como en la novelística de Valera o de Pérez Galdós(157). Más bien parece vicio afín a las clases medias o a los viejos campesinos. El más declarado tacaño es Felipe, tío de Salustio en Una cristiana y La prueba; de él dice su sobrino:

"nunca le ví desprenderse de una peseta sin percibir el esfuerzo y la angustia interior del ánimo..."(158).

Felipe trampea con sus hermanos al distribuir la herencia materna(159), se resiste al segundo matrimonio de su suegro temiendo el nacimiento de nuevos herederos (160) e insiste en acoger a su sobrino en casa para no pagarle una pensión (161). Felipe tiene una sospechosa fisonomía hebrea(162), pero tanto o más tacaños que él resultan todos los Sobrado, en La Tribuna, de quienes las humildes cigarreras comentan: "Avaros, miserables como la sarna..."(163); y particularmente repulsiva en esta familia es la madre, Doña Dolores, que pellizca a su hija por entregar un puñado de dulces a los niños pobres (164) o dirige las pretensiones matrimoniales de su hijo exclusivamente en función de consideraciones pecuniarias. La renuencia a entregar los dineros parece consecuencia de una situación general que explicita Silvio con las siguientes palabras:

"Noto que en Madrid, la gente, al abrir el portamonedas, hace un esguince involuntario. Es que la vida moderna entra aquí con sus exigencias y refinamientos, y no encuentra preparados ni los bolsillos ni las voluntades"(165).

Por su parte, los viejos campesinos son siempre reacios a prescindir de lo máspreciado: las ordeñaduras de sus vacas...(166).

Si la condesa hace una distribución inusual de conductas perniciosas en lo pecuniario, los héroes de Valera forman una galería excepcional de buenos administradores. De acuerdo con la óptica social que proporciona Valera -la riqueza por sí misma no proporciona la felicidad ni el prestigio social- los personajes centrales de sus novelas no se ofuscan en su manejo del dinero. La figura del avaro y el estudio de la codicia, a los que tantas páginas dedicaron otros autores de la época y que en España han sido descritos en su más sórdido aspecto por Pereda, Galdós y Palacio Valdés, no merecen la atención preferente de Valera. Lo sórdido está obviado mediante la recurrencia a un fino humorismo que atenúa o evita todo feísmo conscientemente. Como ha señalado Cyrus DeCoster,

"Harking back to Aristotle, he (Valera) maintains that the imitation of the real is at the basis of all artistic creation [...]. But although he states that the novel, more than other genres, should be founded on the study of man and his environment, he never aligns himself with the Realists (and Naturalists) in emphasizing the external, sordid aspects of life [...]. Beauty in nature is always diffuse, and it is the poet's duty to extract it, casting aside the irrelevant and the unimportant."

[...]

When he portrays a corrupt situation [...] he does so ironically."(167).

También en la novela de Valera aparecen prestamistas y usureros: D. Acislo, en Doña Luz, el Escribano, padre de Rosita en Las ilusiones..., y Figueiredo, de Genio..., lo son. Pero cuando son estudiados por extenso, incluso si se trata de hombres declaradamente sucios y avarientos como Figueiredo, se ofrece de ellos una descripción satírica hilarante destacando sus rasgos

menos repelentes: el cochino usurero brasileño, por ejemplo, aparece ante nuestros ojos tras conocer a la Generosa, para quien guarda una mansa actitud y junto a la cual se convierte paulatinamente en un hombre sumiso y presentable(168).

Los vicios pecuniarios, la patología del dinero - ni otras muchas otras patologías habituales en la ficción narrativa de la época- no forman parte de este universo novelesco. El desenfreno consumista, fuente de tantas aberraciones morales y tan frecuentemente achacado a las clases altas por los novelistas del siglo XIX, apenas aparece entrevisto en la obra de Valera. Vemos, sí, la pasión de Costanza por el lujo; o la exagerada atención que Faustino presta a sus vestidos; igualmente escuchamos a Doña Dolores, mujer de un prestamista, explicar : "Los ricos, los que gastan más humos y más fantasía, acuden a menudo a mi marido"(169). Pero el análisis del personaje que se perece por obtener un objeto precioso y se ofusca intentando engañarse acerca de su propia capacidad financiera, no se produce en la obra de Valera. Muy al contrario: los personajes destacados suelen utilizar sus recursos pecuniarios con justeza y moderación:

"He vivido desde entonces con comodidad y hasta con lujo, pero sin el menor empeño de llamar la atención ni de brillar, y con tanto arreglo y economía [...] he doblado mi capital y mi renta. Hoy casi puedo decir que soy rica."(170)

"No era Beatriz despilfarrada, sino ordenadísima y económica."(171)

"no la deslumbraba el brillo del oro"(172).

Sin embargo, la sobriedad económica no siempre viene acompañada por la falta de ambiciones sociales. Costanza y Faustino en Las ilusiones..., y Beatriz en Pasarse de listo, dan fe de ello:

Faustino ansía ir a Madrid y triunfar allí; pero ¿cómo presentarse adecuadamente en los salones más brillantes de la capital, si carece de medios?. Primero considerará la posibilidad de acudir de incógnito (173); luego intentará costearse su deseo casando con una niña rica; al fin, acudirá a la capital y se mantendrá gracias a un empleo mediocre, que considera vergonzante (174). Llegará a ser rico, sí, casándose con María, pero nunca logrará la felicidad; su historia es la de un inmenso fracaso.

Costanza toma sus más importantes decisiones, como la concesión de su linda mano, según un cálculo socio-económico riguroso; sobre su consiguiente rechazo de la boda con el pobre Faustino, explica el narrador:

"No se entienda, sin embargo, que doña Costanza era una coqueta fría, embustera, hipócrita y sin entrañas [...] . Le amaba ardientemente; pero también amaba su bienestar, su vanidad de mujer y sus esperanzas de brillar un día y de deslumbrar en el gran mundo."(175).

Años después, cuando ese ideal socio-económico de su vida estaba ya agotado,

"Por primera vez [...] pensó Costanza que sólo el egoísmo, el afán miserable de interés, el ansia de goces materiales, el afán de lujo y la vanidad la habían guiado y arrastrado a preferir a Faustino el marqués de Guadalbarbo."(176)

Entonces querrá Costanza alzarse con el santo y la limosna,

con la riqueza de Guadalbarbo y el amor de Faustino, pero se verá duramente castigada con la muerte del segundo.

Las ambiciones sociales de Beatriz desencadenan el conflicto central en Pasarse de listo. Ya el título de la novela hace ver precisamente que Beatriz se pasa de calculadora: la combinación que proyecta para asentarse y brillar en la sociedad madrileña, se enreda sin remedio y concluye muy desventajosamente para ella: su marido se suicida, Beatriz pierde su reputación y se recluye el resto de sus días en cierto lugar andaluz, sin volver, ni de visita, a Madrid. Por si la condena a las ambiciones de Beatriz no fuese suficientemente clara, el autor coloca a su lado otro personaje, Inés, que le sirve de contrapunto. Inés es la hermana de Beatriz, serena y no declaradamente ambiciosa; y es a ella a quien favorecerán los acontecimientos novelescos: casará con el conde de Alhedín y llevará una vida elegante y discreta en la capital.

El destino de Costanza, Faustino y Beatriz hace patente la repetida condena que Valera aplica a la ambición descarada, el cálculo interesado o el afán de lujo en sus personajes. Unos ven aparentemente cumplidas sus ambiciones, otros no; pero a todos acompaña un hondo fracaso personal.

Por eso no resulta incoherente que muchas heroínas de Valera -Doña Luz, Pepita, Juanita, María...- se muestren completamente desinteresadas. Así responden adecuadamente a los imperativos aparentes, de la situación de ficción en que se ven inmersas -recuérdese: el dinero no da la felicidad ni el triunfo social-; y

por otra parte, las nociones que sobre la relación belleza-arte-realidad mantiene Valera, descartan cualquier actitud menos "elegante"; gracias a todo ello resultan esas heroínas aladas y graciosas que ha glosado Luis González López (177). Los cálculos groseros, las precauciones pecuniarias se trasladan a otros personajes más maduros y baqueteados, frecuentemente la madre del protagonista: es la madre de Faustino quien percibe la conveniencia de un matrimonio de interés para el doctor; es la madre de Pepita Jiménez quien instó a la niña a contraer su primer matrimonio con el viejo y rico don Gumersindo; es la madre de Juanita quien cautamente analiza el mejor método para atar corto al acomodado don Paco. Con su ambigüedad característica, Valera ha señalado que los asuntos de dinero no son asuntos elegantes, pero simultáneamente ha destacado la importancia que a la cuestión crematística ha de concederse en el mundo actual.

Faustino, con harto dolor, descubre que

"La moneda es indispensable al hombre desde el momento en que el hombre vive en sociedad"(178).

Y a esa máxima de fondo responden los personajes más exitosos de Valera.

En suma: entre el variado repertorio de actitudes pecuniarias que ofrece la novelística de la Restauración, se distinguen dos clases de vicios, que se repiten una y otra vez: la avaricia y el despilfarro, a uno y otro extremo del espectro. La avaricia se produce preferentemente entre las figuras masculinas, mientras que el despilfarro se achaca con más

frecuencia a las mujeres, sean de clase media o alta, en medios urbanos. Esta diversificación sexual de los vicios pecuniarios es particularmente rígida en Pereda, pero Valera y Pardo Bazán se apartan de ella por distintas causas.

Valera presenta invariablemente heroínas caracterizadas por su buena administración. La imagen de la mujer manirrota que dilapida su hacienda en trajes y saraos es tópica en la novela de la época, pero ajena a los patrones femeninos que maneja Valera. Pardo Bazán no sólo no comparte la óptica al uso sobre la mujer de clase alta(179), sino que muchos de sus personajes femeninos de la buena sociedad están contruidos para romper los moldes literarios habituales: así la generosa y sensata Clara Ayamonte, capaz de sacrificar su fortuna a sus afectos; o la linda Asís Andrade(180), que sabe engalanarse a base de modelos franceses imitados por modistas nacionales para no desequilibrar su presupuesto(181). Es más: si recordamos aquellos casos en que hombre y mujer mantienen actitudes antagónicas al respecto, es esta última quien representa la voz de la serenidad, la moderación y la laboriosidad(182).

Según ya vimos, el puesto atribuido a la propiedad en unos novelistas y otros varía considerablemente de acuerdo con la ideología de los autores: Pereda y Valera afectan posponerla frente a los valores aristocráticos tradicionales, pero no por ello dejan de reconocerla como condición determinante en el desarrollo del conflicto; Galdós y Palacio Valdés señalan su enorme peso en las actitudes de los personajes y su papel como

generadora de conflictos; Pardo Bazán, y con ella sus figuras novelescas, anteponen a la vida económica la afectiva, o manejan aquélla como síntoma de ésta; y Clarín analiza una sociedad ferozmente utilitaria.

Pero todos los novelistas considerados comparten un punto de vista de acuerdo con el cual el manejo de la realidad económica, personal y doméstica, constituye un apartado importantísimo de la conducta humana; todos dedican dilatada atención a los problemas pecuniarios de los personajes; todos justifican frecuentemente los movimientos de sus figuras novelescas a partir de sus circunstancias o expectativas económicas. En la novela de la Restauración, las referencias a la economía acompañan indefectiblemente al personaje novelesco: no es concebible una figura novelesca cuyo patrimonio y posición social queden indeterminados indefinidamente; o lo que es igual: no se considera verosímil, apto para la novela realista, un personaje que viva al margen de toda preocupación pecuniaria, desvinculado de la organización económica general.

La conducta económica es definitoria. De ahí el abigarrado repertorio de comportamientos que se recogen en las páginas novelescas de la época, y de ahí también el valor que se asigna a esos comportamientos económicos como síntomas de la textura moral del personaje(183): los administradores razonables son gentes no sujetas a la convencional degradación de valores; aquellos que hacen un manejo insensato de sus propios recursos son personajes desorientados, económica y moralmente.

Revelador de la psicología del personaje, imprescindible para obtener un cabal retrato del mismo, es la buena administración a que Juanita la Larga, Doña Luz y Rafaela(184), saben sujetarse. Son personajes todos ellos no exentos de criterio y atractivo, conscientes y dueños de sí. Pero la generosidad de don Fadrique va más lejos aún, empujando el desarrollo de la acción en El Comendador Mendoza(185), de igual modo que la sordidez y secreta ambición de don Sotero es motor de la acción en De tal palo(186), o la irrefrenable codicia del Berrugo es condición determinante en la de La puchera(187).

El desprendimiento de Esclavitud, o la generosidad de Leocadia y de Clara Ayamonte(188), son síntomas reveladores de su preferente atención a los aspectos afectivos de la existencia; pero la evolución de Gastón(189), desde el hábito del despilfarro hasta las costumbres morigeradas de la buena administración, resume además la evolución moral del personaje central en la novela.

Si leemos atentamente las páginas de La Montálvez, dos resultan ser los vicios que se desarrollan más dilatadamente en la novela: la lujuria y la aberración pecuniaria. Esta última ocupa un lugar destacadísimo en la obra: el narrador detalla sin descanso cada uno de los numerosos gastos que la familia Montálvez realiza- en el acondicionamiento de la casa, en fiestas, beneficencias, mudanzas, viajes...- y consigna enseguida la merma subsiguiente que ello supone en el patrimonio de la casa. En el personaje de Verónica, los pecados de lujuria y las conductas pecuniarias aberrantes se acompañan y completan

mutuamente: la joven pierde la honra y se lanza a la vorágine del gasto simultáneamente; cuando recupere los restos de su conciencia moral y decida portarse como madre honorable, recobrará también el tino en la administración doméstica. A esa reforma administrativa de Verónica se dedica todo el capítulo III en la segunda parte de la novela. Por fin ella toma conciencia de la verdadera situación de su patrimonio(190), pone freno a los desmanes de su administrador y decide ocuparse personalmente del asunto; ello da paso a su regeneración moral.

Los cazadotes de Palacio Valdés exigen irremediablemente la referencia al parasitismo social y pecuniario; pero además su falta de recursos propios origina su forma de intervención en el conflicto novelado, del mismo modo que la conducta primera de Angelina(191) se explica por la conciencia de su inmenso poder adquisitivo. Y es la penuria que atraviesan Maximina y Miguel Rivera(192) el espejo en que podremos comprobar la profunda entrega y la capacidad de sacrificio de la niña.

La buena administración doméstica de Camila y Fortunata(193) es también una pista que nos da el autor sobre la calidad moral de ambas mujeres, que saben sustraerse a la hipocresía y enajenación generales. Y no puede ser casual que Gaspar de Montenegro(194) supere su atracción por la muerte y despierte su conciencia a la par que se abre a la realidad doméstica ofrecida por Trini, una mujer capaz de proporcionar ese hogar económicamente ordenado que antes repelía al héroe.

En la novelística de Clarín, también se acompañan las

perversiones de la conducta económica con las aberraciones morales de otra índole. En Su único hijo, el dinero tras el que todos corren es, concretamente, la fortuna de Emma Valcárcel, que une a sus restantes perversiones un absurdo comportamiento pecuniario: al descubrir el atroz expolio de que es objeto por parte de su tío, que administra su fortuna, Emma se constituye en ladrona de sí misma y se lanza a dilapidar tanto como pueda para obtener dos satisfacciones igualmente nocivas: provocar la envidia de quienes la rodean y chasquear a su administrador por el procedimiento de arruinarse personalmente.

Carolyn Richomnd ha interpretado esta novela como una parodia del romanticismo, como sátira de un romanticismo deformado que alienta particularmente en Bonis, pero también en el resto de los personajes. Podría decirse igualmente que la obra es un análisis de la corrupción: del romanticismo, del matrimonio, de los ideales, del amor...y hasta del comportamiento pecuniario. La perversión y deformación de los valores en un mundo en que la utilización de las relaciones personales para mayor provecho y placer propios es general y desenfrenada parece ser, en último extremo, el significado de la novela según afirmaba ya Baquero Goyanes(195).

Sin intentar un recuento exhaustivo de la cuantía y utilización que las anotaciones sobre temas pecuniarios presentan en las novelas de los distintos autores, salta sin embargo a la vista que el maestro en este campo es Galdós. Con razón estudiaba Montesinos un conjunto de sus novelas agrupándolas bajo el rótulo

de la "locura crematística"(196): en las pasiones y comportamiento de los personajes, la posesión o carencia de dinero cobra una radical significación y produce importantes consecuencias. Particularmente La de Bringas, como ha destacado Blanco Aguinaga(197), es, entre otras cosas, un estudio detallado de los comportamientos económicos del matrimonio Bringas: desde las actitudes conservadoras de don Francisco, la esposa evoluciona en solitario hacia otras formas de conducta, de las que resulta un completo divorcio, no sólo económico sino además personal, entre los cónyuges. Y en el curso de la novela se detallan minuciosamente los movimientos mentales de Rosalía de Bringas: ¿Cómo sufragar los gastos de la modista?, ¿de qué disponer para pagar la manteleta?, ¿de dónde obtener liquidez para alargar los plazos de los préstamos?.... Rosalía se ve irresistiblemente empujada primero a detraer cantidades de la gaveta conyugal; después a ponerse en manos de los usureros; y por fin a ejercer veladamente la prostitución. La evolución toda del personaje se liga a su enajenación económica.

Pero no es solamente en las novelas de la "locura crematística" donde Galdós recoge los pormenores cotidianos de la administración personal o doméstica y donde estos se enredan irremediablemente dando lugar al conflicto central o confundiendo con él; en Misericordia, vemos a Benina hormiguar incansablemente recurriendo a pintorescas fórmulas para obtener liquidez; el planteamiento es ahora completamente distinto como distinta es ahora la protagonista; pero sus enfebrecidos cálculos son igualmente pormenorizados en el relato e igualmente

reveladores de su carácter e intenciones. Benina también cuenta y rasca hasta el último céntimo; también se liga a prostitutas y parásitos sociales; también se arriesga a sufrir humillaciones sin cuento; también recurre a métodos desesperados, incluso al conjuro mágico. Pero Benina trabaja ya dando un giro completo a la alucinación pecuniaria generalizada entre los personajes galdosianos: Benina busca para otros, no para sí. En ella se resume todo un nuevo planteamiento de la realidad social y económica, en que la posición y el capricho individuales son pospuestos ante la necesidad del prójimo. Benina encarna la solidaridad y con ella la disolución de la propiedad individual frente a la necesidad ajena. En suma: una nueva perspectiva sobre la noción de propiedad(198).

NOTAS

(1)-Galdós es particularmente proclive a utilizar términos comerciales para encabezar sus capítulos. En La familia de León Roch, el cap. XVI, se titula directamente "De crematística"; en La desheredada, el pasaje que se refiere al enorme trueno de Isidora es "Liquidación"; en Lo Prohibido, hallamos los títulos siguientes: "Indispensables noticias de mi fortuna, con algunas particularidades acerca de la familia de mi tío y de las cuatro paredes de Eloísa"; "Mucho amor (¡oh París, París!), muchos números y la leyenda de las cuentas de vidrio"; y "Espasmos de aritmética que acaban con cuentas de amor"...

(2)-Valera, en Las ilusiones..., incluye, bajo el rótulo "Preliminares de amor", precisamente lo que se refiere a la situación económica de Faustino.

(3)-Recuérdense las premisas teóricas en que se funda la noción de la propiedad en la España de la Restauración. V. Al respecto, en el presente trabajo, el capítulo titulado "EL lugar del dinero en la sociedad y en la novela burguesa".

(3)- El sabor de la tierruca, O.C., I-1097.

(4)- La intervención de la codicia en La puchera encaja perfectamente en la estructura de la obra: ésta gira en torno al problema de la obtención de los medios de subsistencia. Pero la dilatada presencia de la avaricia y del avaro Don Sotero en De tal palo..., ya fue considerada exagerada por Montesinos, ob. cit, p.110, que la reputaba desajustada y oscurecedora de la tesis central.

El parentesco existente entre la pareja don Sotero/Bastián, en De tal palo..., y la pareja Galusa/Marcones en La puchera, ya fue observado por Francisco Cubría Sainz: "El mundo de Pereda", Conferencia en el Centenario..., Ateneo de Santander, 1933, que consideraba a los dos últimos como ejemplares perfeccionados de los miserables utilizados en De tal palo.....

(5) En el capítulo XXX de esta novela, su protagonista y el lector descubren simultáneamente que Clara está embolsándose el producto de unas exacciones infames con la complicidad del secretario del gobernador.

(6) En La Montálvez, O.C., I-1511-12, un amigo de la casa explica que Verónica "es manirrota para el dinero, y mayores son las ansias que siente de gastarlo cuanto más negras las dificultades que la pinta Simón, el eterno mayordomo de la casa. Al principio andaba por ella Pepe Guzmán, anticipándose 'delicadamente' a las grandes crisis; pero llegó a parecerle un tantico pesada la 'delicadeza'...", así que Verónica "hizo alguna vez lo que tantas otras mujeres: dejarse explotar por los explotadores de conflictos económicos lo más 'decorosamente' posible; quiero decir, quitando la odiosidad de lo 'útil' con el pretexto de lo

'agradable'. ¿Me comprendes?".

(7)- La apacible y laboriosa imagen de la montañesa en la obra de Pereda es paralela a la que ofrecen otros escritores como Amós de Escalante, pero muy ajena a la realidad observada por autores como Pedro Antonio de Alarcón, según señala Benito Madariaga de la Campa en "Ficción y realidad en la obra costumbrista de Pereda", en Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985, p.26.

(8)-En consonancia con el aire de bienestar y calor doméstico que despiden las heroínas peredianas de la Montaña, se ofrece, con especial frecuencia la imagen de estas mujeres cosiendo: En El sabor de la tierruca, O.C., I-1034 y 1054, María y su madre se presentan por primera vez al lector "con la mesa puesta y haciendo labor cerca de ella"; más adelante, Ana es encontrada haciendo labor en su casa. En La puchera, O.C., I-1706, "Inés cosía a la parte de adentro del balcón...". En Peñas arriba, O.C., I-2159, Lita y Mari Pepa hacen labor mientras acompañan al enfermo don Celso; Ibidem, 2134-5, ambas confiesan hallar en la costura el mejor entretenimiento para su ocio. En Pedro Sánchez, O.C., 1172, la dulce Carmen es hallada cosiendo por la visita...etc.

(9)-Pedro Sánchez, O.C., I-1237.

(10)La Montálvez, O.C., I- 1459

(121) Pedro Sánchez, O.C., I-1274.

(12)-Expresión de Verónica, La Montálvez, O.C., I- 1453.

(13)Clara y Pilita, en Pedro Sánchez; Verónica, en La Montálvez. La atribución de un desenfrenado afán consumista a la mujer es generalizada en la novela europea de la época, según señala Stephen Gilman:Galdós y el arte de la novela europea (1867-1887), Madrid, Taurus, 1985, que destaca particularmente el "extravío monetario" de Emma Bovary, por citar una heroína arquetípica.

(14)-La Montálvez, O.C., I- 1459.

(15)-Sobre el difunto marqués de Montálvez, un murmurador afirmara: "reventó de vanidad en un banquete"; el narrador, comentando su ostentoso entierro, también explica: "si el marqués hubiera resucitado para ver esto, hubiera vuelto a morirse de una explosión de vanidad satisfecha". V. La Montálvez, O.C., I-1510 y 1487, respectivamente. Los enormes esfuerzos que el marqués dedica a su propio autobombo político vienen recogidos en Ibidem, cap. XIII, principalmente. El calvario político de Simón Cerojo aparece en caps. IX a XIII de Los hombres de pro.

(16) Se trata, por tanto, de la misma vorágine que Galdós recoge en sus novelas madrileñas y que le permite referirse a la "caquexia moral" en que viven las damas de alcurnia, como María Egipcíaca, en La familia....

(17)-V. Pedro Sánchez, O.C., I-1198, por ejemplo, donde se detallan las partidas de gasto de los Valenzuela, altos burócratas: "Los gastos visibles de ese personaje, sus trenes, sus fiestas, sus lujosos aposentos, su palco en los principales teatros, sus viajes de recreo, su ostentación escandalosa, los vicios de su hijo, los caprichos de su mujer y cuanto de esos dispendios se sigue y se completa, no me comprometería yo a pagarlos con diez mil duros al año...Pues no pasa de sesenta mil reales lo que vale su destino. ¿De dónde sale lo demás?".

En La Montálvez, O.C., I- 1459-60, se pormenoriza el presupuesto de la marquesa de Montálvez: "las 'recíprocas' a que ésta tenía notorio derecho, y no se le escatimaban ciertamente; su turno en 'el' Real, su 'día de moda' en el Español y en otros teatros más; las indispensables exhibiciones en carruaje abierto; las tareas 'distinguidamente' devotas y benéficas de la marquesa, que a la sazón era presidenta y directora de no sé cuantas congregaciones cristianas [...] y por último, sus excursiones veraniegas por todo lo más distinguido y más caro de las regiones europeas [...] porque la vanidad, el demonio de las mujeres 'de mundo', la poseía de pies a cabeza [...] y se dejaba arrastrar sin resistirse hacia las fauces del monstruo que la fascinaba, como el borracho contumaz hacia el lento suplicio de la taberna".

(18) Pedro Sánchez, O.C., I-1255.

(19)-Ibídem, 1264.

(20)-Sotileza, O.C., I-1371. Este pasaje comienza: "A Andrés le molestaban mucho estas chinchorrerías de su madre...".

(21) La Montálvez, O.C., I-1447.

(22) Ibídem, 1458.

(23)Los hombres de pro, O.C., I- 563.

(24)-El sabor de la tierruca, O.C., I-1052.

(25)-De Sotileza, y de El sabor ..., respectivamente.

(26)-Verónica Montálvez, en el internado francés, inmediatamente establece relación con otras niñas "que pertenecían a su jerarquía social", nos explica el narrador en La Montálvez, O.C., I-1445; Y comentando las relaciones que establece Julieta, en Los hombres de pro, O.C., I-523, el narrador explica: "he observado muchas veces que las niñas de corta edad son muy exigentes en la elección de amigas, por lo cual difícilmente se familiarizan con las que no sean de su categoría social o de otra más alta, si es posible. Los niños son todo lo contrario: parece que tienen a gala asociarse, para sus juegos y empresas, a todo lo más perdido y desaharrapado que encuentran en la calle."

(27)-Al primer ..., O.C., I- 1912.

(28) La Montálvez, O.C., I- 1503.

(29) -Pedro Sánchez, O.C., I-1263.

(30) - Cuyo antecedente novelesco y el de otras hembras ávidas, según José Fernández Montesinos, Pereda o la novela...cit., p. 54, sería doña Sabina, de la temprana obrilla Oros son triunfos.

(31) Según nos comunica el narrador en Sotileza, O.C., I-1336; y nótese que su marido, por el contrario, no tiene empacho en confesar su humilde origen: "-Mi padre guardaba ganado y mi madre sallaba maizales a jornal...".

(32) -Sotileza, O.C., I-1358.

(33) - Al primer vuelo, O.C., I- 1935.

(34) - Salvo casos excepcionales: muerte del pater familias, por ejemplo, como sucede en De tal palo....

(35) - Tal distribución es la que se decanta en Peñas arriba entre Lita y Marcelo; en El sabor de la tierruca, entre Pablo y Ana...etc.

(36) - La codicia envilece igualmente a personajes masculinos y femeninos. Pero en estos últimos se manifiesta preferentemente como deseo de hacerse con el capital de un hombre por medio del matrimonio: es el caso de Solita, en El buey suelto...; de Tasia en De tal palo...; de Tanasia en Peñas arriba...

(37) - V., por ejemplo, la descripción de D. Sotero en De tal palo..., O.C., I-821 y ss, y 890 y ss.

(38) - El Berrugo, de La puchera, es mal marido y mal padre, además de un avaro declarado; Marcones, en la misma obra, es interesado, sucio y holgazán; los Mocejón, en Sotileza, son, aparte de mezquinos, sucios y pendencieros; Clara, en Pedro Sánchez, es ambiciosa y además adúltera y arrogante...

(39) - De las que formarían parte, por ejemplo, la abuela de Rogelia en Sinfonía..., y los pobres pescadores de José.

(40) -La espuma, O.C., II-287.

(41) - Ibídem, 266.

(42) - Ibídem, 288-90.

(43) - Ibídem, 215-7.

(44) - Ibídem, 214.

(45) - Ibídem, 286.

(46)-Ibídem, 250.

(47)-Ibídem, 250.

(48)-Ibídem, 249. En la novelística de Palacio Valdés se repite este personaje que rehúsa socorrer al prójimo al cerciorarse de que ha agotado su partida mensual de caridades: tal es la actitud de Ramón Escudero en Tristán..., p. 1036. La caridad, si es fríamente programada y no responde a un movimiento espontáneo del espíritu, siempre es aprovechada por el autor como objeto de mofa. En este aspecto, Palacio Valdés repite la perspectiva de Galdós, cuya dolida ironía no se escatima al abordar la "caridad" desamorada: señoras egoístas que se sienten llamadas a participar en roperos y empresas de beneficencia por lo selecto de tales actividades -Sofía, en Marianela-; planificadores rigurosos de la caridad, como don Carlos Moreno Trujillo, en Misericordia...etc.

(49)-Gloria, la heroína de La hermana..., padece una situación semejante: su madre también se resiste a entregarle la herencia paterna y también intenta frustrar sus proyectos matrimoniales.

(50)-Antonio Salabert, en La espuma; Isabel, en José; Isabelita, en La alegría del capitán Ribot; la brigadiera, en Riverita.

(51)-Estos personajes son retratados con mayor ternura que los mencionados anteriormente; son blanco de ese humorismo tolerante y blando que Andrés González Blanco, y luego Mariano Baquero Goyanes, "La literatura narrativa asturiana..."cit., atribuyen a Palacio Valdés y a otros novelistas asturianos.

(52)-Tristán..., O. C., I-1323. Barragán, al igual que el cura tío de Andrés en El idilio..., es uno de esos "hommes a la face patibulaire et au coeur d'agneau" que aparecen en varias obras de Palacio Valdés. V. A. Pseux-Richard, "Armando Palacio Valdés", Revue Hispanique, XLII, 1918, p. 347.

(53)-v. La Hermana..., O.C., I-732, 758, 811, 825.

(54)-V., en el presente trabajo, el capítulo titulado "La religión del dinero".

(55)-Lo Prohibido, O.C., II-418.

(56)- Explica el narrador en O.C., I-824.

(57)- O.C., I-1089.

(58)-O.C., II-269.

(59)-O.C., III-589.

(60)-O.C., III-708.

(61) Máximo Manso, protagonista narrador de El amigo..., O.C., I-1295 sobre Irene: "El espíritu utilitario de la actual sociedad

no podía por menos de hacer sentir su influjo en ella".

(62)- Torquemada en la hoguera, O.C., II-1338.

(63)-En la cúspide social aparecen también, aunque rara y fugazmente, casas de rancia nobleza y sólida fortuna, ajenas al brujuleo constante del resto de los personajes: la marquesa de Aransis, en La desheredada, es la única figura de esta clase que Galdós nos permite ver de cerca.

(64) -Con razón ha hablado Montesinos de "locura crematística" para referirse a esta serie de novelas. Véase José Fernández Montesinos: Galdós, cit.

(65)-Angel del Río, ob. cit., ha señalado que no puede considerarse ese vacío interior de los personajes como una insuficiencia u omisión galdosiana; en este período Galdós está mostrando y censurando precisamente la huera apariencia como rasgo característico de la sociedad que describe.

(66)-El amigo..., O.C.I-1196, La familia..., O.C., I-849 y La de Bringas, respectivamente.

(67)-La familia..., O.C., I-900.

(68)-Ibídem, 824.

(69)-Ibídem, 849.

(70)-La familia....

(71)-Su intervención, igualmente destructiva, en la vida de Rosalía de Bringas, si está teñida de malevolencia: frente a terceros, proclama que su amiga es una "cursi", y no tiene empacho en dejarla en la estacada. V. La de Bringas.

(72)-La familia..., O.C., I-784.

(73)-El marqués es objeto de la siguiente descripción:

"Su vestir correctísimo y elegante, sus ademanes desembarazados, su cortesía refinada y desabrida, que encubría una falta absoluta de benevolencia, de caridad, de ingenio, adornaban su persona, brillando como la encuadernación lujosa de un libro sin ideas. No era un hombre perverso, no era capaz de maldad declarada, ni de bien; era un compuesto insipido de debilidad y disipación, corrompido más por contacto que por malicia propia; uno de tantos; un individuo que difícilmente podría diferenciarse de otro de su misma jerarquía, porque la falta de caracteres, salvo notabilísimas excepciones, ha hecho de ciertas clases altas, como de las bajas, una colectividad que no podrá calificarse bien hasta que los progresos del neologismo no permitan decir 'las masas aristocráticas' ".(O.C., I-805).

(74)-La familia..., O.C., I-808-9.

(75)-Milagros en La familia... y La de Bringas; Cándida, en El amigo...; Joaquín, en La desheredada.

(76)-La familia..., O.C., I-784-5.

(77)-Ibídem, 814-15.

(78)-Ibídem, 803, 855 y 813.

(79)-Lo prohibido, O.C., II-305.

(80)-Ibídem, 347.

(81)-Ibídem, 393 y ss.

(82)-Ibídem, 398.

(83)- Fortunata y Jacinta, O.C., II-712-13 y 868-69.

(84)-O.C.II-196. Nótese que, trantándose de números, de nuevo el problema aritmético se plantea cuando el autor tramposamente desvía nuestra atención hacia las estrellas, como en Torquemada en la hoguera.

(85)-Lo Prohibido, O.C., II-270 y 296.

(86)-Las de Aguila, supone Torquemada, habrían de recibir bien sus pretensiones matrimoniales: "...verían el cielo abierto y creerían que el Santísimo y toda su corte se les entraba por las puertas de la casa". O.C., II-1403.

(87)-O.C., III-589.

(88)-Defecto que se achaca preferentemente a la mujer de clase media, según era habitual en la novela europea, de acuerdo con Stephen Gilman: Galdós y el arte... cit.

(89)Lo prohibido, O.C., II-294.

(90)-O.C., I-1033. Nótese que, al final de este fragmento, el propio Galdós ha establecido el antagonismo avaros-manirroto, como dos caras de la misma realidad.

(91)-O.C., II-1059.

(92)-Eloísa (Lo Prohibido, O.C., II-269) compra sin medida en París "muchas cosas que en Madrid habían de costarle el doble. Compraba, pues, por economía".

(93)- La desheredada, O.C., I-1034.

(94)-Ibídem, 1095.

(95)- O.C., II-177.

(96)-O.C., II-997.

(97)-O.C., II-713.

(98)- El narrador en íbidem.

(99)- La sensata Nina venderá inmediatamente ambas cosas para comer.

(100)-La de Tellería en La de Bringas, O.C., II-164.

(101)-O.C., I-1041.

(102)- Ibídem.

(103)-O.C., II-1018.

(104)-La familia..., O.C., I-796-7.

(105)-Ibídem.

(106)-La desheredada, O.C., I-1112.

(107)-Ibídem, 1143.

(108)-O.C., II-204-5.

(109)- Los pecados de las hermanas Sánchez Emperador y su extrema penuria aparecían en Tormento, una novela galdosiana anterior.

(110)-Lo Prohibido, O.C., II-234.

(111)-Lo Prohibido, O.C., II-324. Ciertamente que José María habla como parte interesada: al principio estaba encandilado por los encantos de la primita; ahora se ve esquilmado por la voracidad consumista de la dama. Su desengaño frente al engañoso "ideal" es paralelo al sufrido por otros personajes novelescos de la Reatauración: Máximo Manso, en El amigo Manso; Miguel Rivera frente a la planchadora, en Riverita...etc.

(112)-Lo Prohibido, O.C., II-326.

(113)-Tanto es así que, en el ejercicio de la caridad, la forma más alta de conducta moral, se confunden damas y criadas: entre Guillermina Pacheco - una dama respetable de Fortunata y Jacinta- y Benina - una criada pobre de solemnidad en Misericordia- no hay diferencias apreciables a los ojos de sus favorecidos.

(114)-El larguísimo y jugoso discurso de Raimundo puede leerse en Lo Prohibido, O.C., II-283-4.

(115)-La religión del dinero.

(116)-O.C., III-702.

(117)-Heriberto del Porto incluye ambas obras en su estudio sobre La decadencia de la familia aristocrática en la novela española moderna, Ann Arbor, U.M.I., 1985.

(118)-Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit.

(119)-Ibídem, pp. 316-20 y 430.

(120)-José, O.C., I-178.

(121)- Precisamente, José María Roca Franquesa, "La novela de Palacio Valdés: clasificación y análisis. La novela de ambiente asturiano", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, 1953, n. 19, pp. 426-58, ha destacado a don Fernando de Meirá como un personaje quijotesco y singularísimo dentro de la novelística de Palacio Valdés.

(122)-La espuma, O.C., II-179-80.

(123)- Circunstancia que fue destacada ya por la condesa de Pardo Bazán. En justa reciprocidad, Alonso Cortés sostenía, defendiendo la calidad y verosimilitud de La Montálvez, que ello no es óbice para poder hablar con acierto de una clase social cualquiera: tampoco Pardo Bazán pertenecía a las clases más desfavorecidas y sin embargo las describió con todo lujo de detalles.

(124)-Heriberto del Porto, ob. cit., p. 221.

(125)-Tal perspectiva puede relacionarse con las conclusiones obtenidas por Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., p. 430; la investigadora atribuye a Palacio Valdés completa afinidad ideológica con las clases medias y particular benevolencia hacia ellas.

(126)-El origen del pensamiento, O.C., II-495.

(127)-La hermana San Sulpicio, O.C., I-667.

(128)-Ese contagio es señalado por Palacio Valdés como un peligro permanente. V. Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., pp. 430-440.

(129)- Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., p. 133.

(130)- Véase, por ejemplo, la dramática pero falsa actitud que adopta la infeliz hermana de José al perder a su esposo, fuente de todos los ingresos familiares, en el cap. VIII de José, aunque "el noble marinero no advierte, como los demás, la hipocresía de su hermana".

(131)-Ejemplo patente serían los Tellería, desarrollados por extenso en La familia....

(132)-V. Francisco Ynduráin: "Lo cursi en la obra de Galdós", Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos,

vol. I, Las Palmas, 1978.

(133)-La moraleja con que el autor cierra La desheredada enseña: "Si sentís anhelo de llegar a una difícil y escabrosa altura, no os fiéis de alas postizas. Procurad echarlas naturales, y en caso de que no lo consigáis, pues hay infinitos ejemplos que confirman la negativa, lo mejor, creedme, lo mejor será que toméis una escalera".

(134)- Nótese que esta técnica consistente en destacar la calidad de una óptica enloquecida por el procedimiento de ofrecer junto al protagonista su contrapunto, no sólo se produce en los casos de desvarío pecuniario, sino también en otras formas de enajenación: así la mirada de Celipín Centeno junto a Miquis, etc; algunos de ellos han sido anotados por Zambrano, Gullón y Urey.

(135)-Pascual López, O.C.,II- 93.

(136)- El tesoro de Gastón, O.C.,II- 563.

(137)-De Pascual López y El tesoro..., respectivamente.

(138)-De El cisne... y La Quimera, respectivamente.

(139)- Salvo la mujer arquetípica de clase media, que responde a un modelo distinto: futil, interesada y mezquina, es la que menos simpatías obtiene de la condesa, como señala Nelly Clemessy, ob. cit., cap. IV.

(140)Doña Milagros, O.C.,II- 423.

(141)-Morriña, O.C.,I-490.

(142)-Una cristiana, O.C.,II-611.

(143)-La Tribuna, O.C.,II-129.

(144)-Pascual López.

(145)-Dulce dueño.

(146)-La sirena negra.

(147)-El niño de Guzmán.

(148)-Las preocupaciones que la condición social femenina suscitaba en la condesa, preocupaciones que afloran constantemente en sus ensayos y novelas, han sido objeto de numerosos estudios críticos. Sobre el feminismo de doña Emilia, v. los trabajos de Ronald Hilton, Nelly Clemessy y T. A. Cook citados en nuestra bibliografía. Acerca de su incidencia en el contenido ideológico de ciertas novelas concretas, véanse los trabajos de Robert M. Scari sobre Morriña e Insolación, y los de Mary Lee Bretz, Mary E. Giles y Ruth A. Schmidt sobre Insolación.

(149)-Memorias de un solterón.

(150)-Un viaje de novios.

(151)- El tesoro de Gastón, O.C.,II-531. Varias madres, en la novelística de la condesa, se distinguen por su prudencia y orden en la administración doméstica; estas señoras, evocadas con admiración y nostalgia por sus hijos, son, en este aspecto, trasunto de doña Amalia de la Rúa, madre de la escritora y excelente encargada de la intendencia en el hogar de doña Emilia. V. Carmen Bravo Villasante: Vida y obra de Emilia Pardo..., ed. cit., p. 290.

(152)-Una cristiana, O.C.,I- 557.

(153)La sirena negra., O.C.,II-892.

(154)-Insolación.

(155)-La sirena..., O.C.,II-892.

(156)-Gastón, en una visita imprevista, halla a Antonia en plena colada; la diligente viudita no se enfada por ello, sino que se echa a reír; y su simpatía y su traza parecen al varón "de perlas"(El tesoro de Gastón, O.C.,II-557).-La repentina visita de Pacheco sobresalta a Asís Andrade, que está vestida de trapillo en medio del trajín previo a un viaje(Insolación, O.C.,I-457).

(157)-Palacio Valdés también presenta grandes tacañas, como la prestamista doña Laura, en El origen del pensamiento, o Isabel, en José.

(158)-Una cristiana, O.C.,I- 553.

(159)-Ibídem, 550.

(160)- Ibídem, 612.

(161)-Ibídem, 602.

(162)-Lo judío habitualmente provoca sospechas bien fundadas o incluso repugnancia en los personajes menos agresivos de la Pardo Bazán; lo hebreo se relaciona con enfermedades del cuerpo y del espíritu; sobre la lepra, Salustio afirma en La prueba, O.C.,I-684:

"en nuestra familia esa enfermedad es hereditaria; salta una generación y se presenta cuando menos la esperamos. Hay en nosotros sangre israelita y ese legado es cruel."

También Gastón se intranquiliza al evocar la fisonomía de su administrador, en El tesoro...,O.C.,II- 532:

"Evocó el recuerdo de la cara de don Jerónimo y se le figuró advertir en ella rasgos del tipo hebreo, la nariz aguilena, de presa, la boca voraz, los ojos cautelosos y

ávidos...".

Sus recelos resultarán más tarde justificados: los enredos y falsías de su administrador lo han arruinado.

Sobre el alcance y sentido de los prejuicios raciales en la ideología de Pardo Bazán, v. Brian J. Dendle: "The racial Theories of Emilia Pardo Bazán", Hispanic Review, XXXVIII, 1970, p. 17-31.

(163)-La Tribuna, O.C., II-129.

(164)-Ibídem, 116.

(165)-La Quimera, O.C., I- 740.

(166)-El tesoro de Gastón, O.C., II- 545; La madre naturaleza, O.C., I-355-6.

(167)-Cyrus DeCoster, "Valera and Andalusia", Hispanic Review, 29, 1961, pp. 200-216.

(168) V. Judith Irene Knorst: Valera's Protean Humor cit., sobre la sátira de D. Acislo y de Figueiredo.

(169)-Mariquita y Antonio, O.C., I-997.

(170)-Rafaela, en Genio..., O.C., I-690.

(171)-Pasarse de listo, O.C., I- 481

(172)-Doña Luz, O.C., I-94.

(173)-Las ilusiones..., O.C., I-218.

(174)- ibídem, 321.

(175)-Ibídem, 261.

(176)-Ibídem, 323.

(177)-Luis González López: Las mujeres de Don Juan Valera, Madrid, Aguilar, 1934.

(178)-Las ilusiones del doctor Faustino, O.C., I-cap. II. Así destacado en el original.

(179)-La simpatía con que Pardo Bazán se refiere a las mujeres de la aristocracia ya ha sido anotada y ampliamente estudiada por Nelly Clemessy, ob. cit.

(180)- De La quimera e Insolación, respectivamente.

(181)-En Insolación, O.C., I-603.

(182)-Así entre Gastón y Antonia, en El tesoro de Gastón, o entre Pastora y Pascual López, en Pascual López....

(183)-En los personajes novelescos de la Restauración, es frecuente que se acompañen entre sí "las infracciones de toda ley, así moral como económica" (palabras de don Rafael, que se refiere a la vida madrileña, en Lo prohibido, O.C., II-418).

(184)-Juanita la larga, Doña Luz y Genio y figura, respectivamente.

(185)-Don Fadrique se empeña en pasar a su hija cierta cantidad; pero esa hija no puede ser reconocida como propia sin escándalo.

(186)-Don Sotero procura la violación de Agueda para lograr el control de su hacienda.

(187)-El Berrugo sólo vive para atesorar; mal esposo, y después mal padre, deja a su hija a merced de los malvados.

(188)-Morriña, El cisne de Vilamorta y La Quimera, respectivamente.

(189)-El tesoro de Gastón.

(190)-Patrimonio que no ha sido consumido por completo, pero que viene siendo expoliado regularmente por un administrador poco escrupuloso. La rehabilitación económica de Verónica, como la de Gastón de Laundry, de El tesoro de Gastón, de Emilia Pardo Bazán, pasa por la necesidad de plantar cara al administrador y revisar personalmente las operaciones de éste, tanto como por reducir el gasto en definitiva. La rapacidad de los administradores de las grandes casas, así como la ingenuidad con que se arruina la nobleza, es lugar común en varios novelistas de la Restauración: v. lo relativo a don Acislo y el marqués en el primer capítulo de Doña Luz, de Valera; lo que se refiere a Gastón y su administrador en el capítulo V de El tesoro...; lo relativo a Verónica Montálvez y el suyo en el capítulo III, de la segunda parte de La Montálvez...

(191)-Sinfonía Pastoral.

(192)-Maximina.

(193)-De Lo Prohibido y Fortunata y Jacinta, respectivamente. Camila, según ha señalado Stephen Gilman repetidamente -Galdós y el arte... cit., -es, en más de un aspecto, antecedente de Fortunata. Ambas son asilvestradas, fieles a sí mismas y, añadimos nosotros, hacendosas y ajustadas amas de casa. Es curioso que ambas se entregan a la labor de hacer camisas para sus respectivas parejas masculinas, Juanito de Santa Cruz y Constantino Miquis.

(194)-Protagonista de La sirena negra.

(195)-Mariano Baquero Goyanes: "Exaltación de lo vital en La

Regenta", Archivum, en-abr,1952, pp. 189-221.

(196)-José Fernández Montesinos, Galdós, Madrid, Castalia, 1969.

(197)- En su prólogo a la obra para ed. Cátedra, en Madrid, 1983.

(198)-Algo similar podría decirse de Dulce dueño, una obra que Pardo Bazán publica ya entrado el s. XX (1911), en que la conducta de Lina se orienta ya hacia otras formas de manejo de lo pecuniario marcadas por la noción de solidaridad.

LA VIDA PROSAICA. LAS MENTIRAS DEL IDEAL.

La asfixia de la sensibilidad individual , sometida al prurito utilitarista y materialista del siglo, se transparenta y es lamentada en gran parte de la novelística de la Restauración. Mucho se ha difundido la queja de la nueva generación poética de fin de siglo, que abomina del mundo prosaico en que le ha tocado vivir(1), pero esa queja constituye un lugar común ya entre los personajes de la novela realista. El dolor, más o menos profundamente sentido, frente al prosaismo del mundo exterior al individuo, se manifiesta repetida y ocasionalmente en diversos personajes y pasajes de la ficción novelesca. ¿Cuál es el verdadero alcance de esa queja?.

La "prosa" de la vida, el calificativo "prosaicos", se aplica en diversas novelas de la Restauración a lo molesto y práctico que rebaja la calidad heroica o poética del personaje, la situación o la vida. Veamos algunos casos.

A lo largo de El buey..., Pereda aborda repetidamente el problema de la "prosa" del matrimonio. Gedeón, cuando sueña una novia hermosa, perfecta, ideal, baja de las nubes repentinamente preguntándose:

"-Pero... ¿Y la prosa?...(2)

Pide entonces consejo a sus amigos; el trío de solterones describe la "prosa del matrimonio" (3): molestias sin fin, peticiones de dinero por parte de la esposa, nada de paz doméstica, libertad truncada...Gedeón opta por no casarse(4). Más

adelante, enfermo y solo, su médico acude a prestar una nueva perspectiva sobre la "prosa del matrimonio": tras descartar la posibilidad de pervivencia indefinida de las ilusiones primeras que abrigaban los novios, hace ver que la llamada "prosa" del matrimonio no es más que el cumplimiento obligatorio pero gratificante de las menudas o grandes obligaciones que van surgiendo ante la pareja; que el matrimonio no es conjunto de ingratas trivialidades - como la apariiencia física, la elegancia de los cónyuges o la ilusión primera - sino una convivencia fundada en la fusión de almas; la "prosa" diaria cobra entonces un sentido distinto:

"¿No es un desatino, más que desatino, sandez, excitar al lector a que crea que la esposa que se arroja de su lecho para salvar de las llamas a su hijo, sin reparar en que su marido la está viendo descalza y en camisa, es una mujer 'prosaica', cuyo ejemplo debe presentarse para 'escarmiento' de los hombres de 'buen gusto' aspirantes a casarse?"(5)

En Pedro Sánchez, cuando Pereda ya no necesita defender el alto valor de la llamada "prosa" conyugal, el prosaísmo es visto desde otro ángulo; al conocer a Pedro, Clara le pregunta:

"-¿Hace usted versos?".

El joven da una respuesta negativa. Y ella hace un comentario que es muy desfavorablemente valorado por el protagonista-narrador:

"-Me alegro- añadió sin mirarme siquiera-; eso prueba que es usted un hombre de gusto. Me encanta la verdad, y jamás la hallo en los copleros, en su afán de vestirla de arlequín y de medirla por sílabas. Ya no se hacen versos más que en España...y en Turquía.

Confieso que me gustó poco esta sinceridad en boca de una mujer tan joven; porque entendía yo, por instinto natural, que para elevación del alma, singularmente la de la mujer, hay mentiras necesarias y hasta indispensables, como son las del arte en cuanto tienden a embellecer la naturaleza y dar mayor expansión y nobleza a los humanos sentimientos.

Lo cierto es que aquella respuesta seca y prosaica, juntamente con lo resuelto y aun airado de la actitud de Clara en el momento de pronunciarla con sus labios marmóreos, infundiome algo como temor, semejante al que producen la soledad de los páramos o la yerta aridez del invierno."(6)

Es decir: pese a que Pereda en otro momento se ha mostrado adalid de la prosa diaria, su héroe exige cierta proyección poética al alma femenina. Es prosaico aquello que carece de noble espiritualidad. A Gedeón se le requería para que asumiese la "prosa" doméstica, pero un universo completamente prosaico se rechaza; la mujer ha de ser un reducto frente a la "prosa".

En la novelística de Valera, la noción de lo prosaico se aproxima conceptualmente a lo monetario. En el capítulo VII de Las ilusiones..., el narrador hace un inciso en el hilo narrativo principal para fijar las circunstancias económicas de los personajes(7). Cuando se dispone a detallar las coordenadas económicas en que se mueve Faustino, Valera se disculpa:

"Suplico, pues, a mis lectores que me disculpen si caigo y hasta me arrastro y revuelco en el más prosaico realismo".(8).

Poco después muestra la consternación del Doctor Faustino cuando se ve obligado a pedir amor a su rica primita con una declaración cubierta de flores:

"...pero no bien apartaba de nuevo las flores y quedaba la declaración escueta, el Doctor no veía sino esta

fórmula prosaica: "Tráeme los tres o cuatro mil duros de renta, que me hacen mucha falta. Yo en cambio, no tengo sino amor'. Cada vez que a solas en su cuarto, durante el silencio de la noche, el Doctor se repetía las mencionadas frases, se le saltaban las lágrimas de dolor y de rabia."(9).

De nuevo aparece, pues, lo prosaico. Y se nos ofrece con el valor de aquello que corta las alas de lo heroico-poético en el personaje. Pero esa poda de las efusiones estéticas y amorosas, viene aquí de la mano de consideraciones pecuniarias. Lo "prosaico" es algo ineludible, molesto y emparentado con lo pecuniario(10). Y en boca de los personajes la oposición prosa/poesía también se vincula a lo monetario. Costancita se resiste a casarse con su primo porque no se considera lo bastante pobre ni lo bastante rica, y

"...mi mediana fortuna destruye estos dos extremos poéticos y me coloca y le coloca en un justo medio de prosa tan vil...(11).

En Galdós y en Leopoldo Alas decir "prosaico" equivale a decir vulgar, adocenado, exento de talla heroica(12). Por eso en el corazón sentimentaloides y corrompido de Paquito Vegallana(13), la convicción de que don Alvaro Mesía es un hombre "escéptico, frío y prosaico por fuera, romántico y dulzón por dentro"(14) resulta gratificante; y a partir de aquí Paquito decidirá encubrir el proyecto de adulterio que abriga Mesía. En este pasaje, Clarín ha dado la clave del "prosaísmo": al oponer exterior e interior de don Alvaro, ha destacado prosaísmo y romanticismo respectivamente(15). Lo prosaico es también lo anti-romántico.

Gonzalo Sobejano ha destacado ya la importancia que la oposición prosa/poesía cobra en las páginas de La Regenta:

"El sentido último de la historia de Ana Ozores no es otro que el conflicto entre esta protagonista (la poesía) y su antagonista colectivo, Vetusta (la prosa)".(16).

Sería ocioso citar las numerosísimas ocasiones en que personajes y narradores de la Restauración aluden al "prosaismo" del siglo o de la vida. Y como en todos los casos que acabamos de citar, lo prosaico es visto como algo de obligada asunción, pero ingrato; frecuentemente se liga a la realidad económica; y es el contrapunto de lo romántico.

La "prosa" de la vida cotidiana coarta los movimientos del personaje novelesco. Este viene definido, desde la propia novela, como individuo sujeto a los imperativos de la realidad. Ya en 1875(17), don Juan Valera hacía decir a su irónico narrador:

"El protagonista me desagrade cada vez más. En sus calidades intrínsecas hay poco o nada que le haga interesante, y, sobre todo, su posición de señorito pobre es anti-poética hasta lo sumo. ¿Qué lance verdaderamente novelesco puede ocurrir a un señorito pobre? Un buen héroe de novela sin dinero no es concebible sino entre salvajes, en países remotos, en edades antiguas, en medio de civilizaciones bárbaras o en lucha abierta con nuestra civilización y forajido de ella, donde sean, de acuerdo con la sentencia del ingenioso hidalgo, sus fueros, sus bríos, sus pragmáticas, su voluntad. Pero protegido a la par que reprimido por un juez, por un alcalde y hasta por un guardia civil, con cédula de vecindad o con pasaporte, sujeto a multitud de reglas, encomendada la defensa propia a gente asalariada por la comunidad, lleno de temor de faltar, no ya a un precepto de ley, no ya a un reglamento de policía urbana, sino a lo que llaman conveniencias, ¿qué se ha de esperar que dé de sí un señorito pobre, digno de la más sencilla y pedestre novela? De no romper con la sociedad haciéndose mendigo o bandolero, importa sobreponerse a ella, lo cual no se

consigue sin ser un Abul-Casen o un Montecristo.

Nada de eso era nuestro pobre Doctor, y yo no he de apartarme un ápice de la verdad, suponiendo lo que no era." (18).

De este comentario sobre el protagonista de la novela, aparte de la vinculación que se establece entre lo poético y la riqueza, se infiere que el personaje está lejos de los héroes románticos y que no ha de romper con la sociedad y sobreponerse a ella; que está sujeto a las reglas de lo convencional; que carece de cualidades intrínsecas especialmente interesantes; y que el narrador abriga una manifiesta intención de no escamotear la "verdad".

En 1885, diez años más tarde, Galdós intercala otra disección del héroe realista en boca de su narrador, que es además el protagonista de Lo prohibido:

"Siento desengañar a los que quisieran ver en mí algo que me diferencie de la multitud. Aunque me duela el confesarlo, no soy más que uno de tantos, un cualquiera. Quizás los que no conocen bien el proceso individual de las acciones humanas, y lo juzgan por lo que han leído en la Historia o en las novelas de antiguo cuño, creen que yo soy lo que en lenguaje retórico se llama un héroe, y que en calidad de tal estoy llamado a hacer cosas inauditas y a tomar grandes resoluciones. ¡Como si el tomar resoluciones fuera lo mismo que tomar pastillas para la tos! No, yo no soy héroe; yo, producto de mi edad y de mi raza, y hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo, tengo en mí los componentes que corresponden al origen y al espacio. En mí se hallarán los componentes de la familia a que pertenezco y el aire que respiro. (....) La antigua literatura novelesca y, sobre todo, la literatura dramática, han dado vida a un tipo especial de hombres y mujeres, los llamados héroes y las llamadas heroínas, que justifican su gallarda existencia realizando actos morales de grandísimo poder y eficacia, inspirados en una lógica de encargo, la lógica del mecanismo teatral en la Comedia, la lógica del mecanismo narrativo en la Novela. Nada de esto reza conmigo. Yo no soy personaje esencialmente activo, como al decir de los retóricos han de ser todos los que se

encarnan en las figuras de arte; yo soy pasivo; las olas de la vida no se estrellan en mí, sacudiéndome sin arrancarme de mi base; yo no soy peña, yo floto, soy madera de naufragio que sobrenada en el mar de los acontecimientos. Las pasiones pueden más que yo. ¡Dios sabe que bien quisiera yo poder más que ellas y meterlas en un puño! (19).

Estas afirmaciones de José María respecto a las condiciones del protagonista novelesco revelan la huella de las teorías naturalistas, pero en esencia concuerdan con las expuestas por Valera diez años atrás: el héroe realista es un hombre cualquiera, no presenta cualidades excepcionales; de él no se han de esperar grandes resoluciones, por más que el lector pueda lamentarlo.

De manera que cuando, en 1880, Zola proclama: "el ideal es la raíz de todos los sueños peligrosos"(20), esa advertencia de los naturalistas franceses converge y encaja perfectamente en los planteamientos ideológicos de la Restauración española(21). De un modo u otro, la realidad está ahí, hay que aprehenderla y vivir con ella.

En medio de virulentas polémicas literarias, filosóficas y de toda índole, se produce "el tránsito de la mentalidad metafísica idealista a la mentalidad positiva", y ésta viene a imbricarse profundamente en las necesidades de la nueva situación social. El realismo, "además de principio estético, será una nota extensiva a todas las esferas de la nueva situación social que se inaugura con la Restauración" (22).

En lo que respecta al tratamiento del tema amoroso, son generalizadas las descalificaciones de la idealización, y la

ironización sobre el ideal. El rechazo a la idealización de la realidad no ha de entenderse como reprobación de todo idealismo; muy al contrario. De autores como Galdós ha podido afirmarse que "siempre siguió siendo idealista en cuanto su pasión por cambiar las cosas como son permaneció inalterada"(23) ; es decir: lo que los novelistas de la Restauración reprueban es la falsificación de la realidad, no la aspiración a transformarla activamente. En este sentido se manifiesta Angel del Río, que atribuye a Galdós

"unos ideales claros y fijos. Ideales más que ideas. No se superponen artificialmente a la realidad, falseándola. Nacen, como producto espiritual, de la observación comprensiva de la realidad misma. Sin estar vinculados a sistema alguno, son la proyección de lo que hay de más elevado en el pensamiento del siglo XIX, aunque a veces nos hayamos burlado de ello: la fe en las posibilidades de progreso moral de la humanidad, raíz indestructible de todo auténtico liberalismo."(24).

Sin embargo, para contrarrestar los estragos del espíritu romántico vulgarizado hacia mitad de siglo(25) los novelistas de la Restauración suelen manifestar su reticencia frente al idealismo trasnochado, trampa abierta para los espíritus ingenuos o indolentes y disfraz fraudulento de que se valen los cínicos. El punto de vista moral de los novelistas, su intención correctiva, es patente en las polémicas mantenidas por Pardo Bazán, que rechazaba las tesis idealistas de Jorge Sand, Dumas hijo y Rousseau, reputándolas más funestas que las tesis científicas de Zola(26). Y de Valera se ha dicho que toda su novelística gira en torno al gran error que puede suponer el vivir por un ideal absoluto, a la postre falso o engañoso, ya que este autor concibe el ideal como algo relativo a las

circunstancias de tiempo y lugar(27).

Otros autores, principalmente Palacio Valdés, Clarín y Galdós, convierten "el ideal" en fruto de un punto de vista marcadamente inoportuno o distorsionado acerca de la realidad. Según veremos a continuación, el contenido de "el ideal" aparece en estos autores completamente trastocado, esencialmente pervertido: si en la literatura anterior el ideal constituía una fuente de ilusiones luminosas(28), un impulso para la acción social, un resumen sublime del incentivo amoroso, ahora el ideal raramente atiende al prójimo y se identifica con un ansia de bienestar positivo, material y egoísta. Se reemplaza el ideal político, el altruismo revolucionario y el populismo de la primera República, por el ansia de bienestar doméstico individual o familiar que caracteriza a las clases medias en ascensión durante la primera mitad de siglo.

Impregnados del materialismo que prima en el siglo, los personajes de la Restauración trasladan su contenido frecuentemente al ámbito de lo pecuniario. Así, Galdós atribuye irónicamente a Isidora Rufete un ideal de vida, que ella misma describe a Joaquinito Pez y que consiste en, ante todo, "riqueza, mucha riqueza" (29). En Torquemada en el purgatorio, el narrador adopta el lenguaje pervertido de su protagonista para explicar los sentimientos de don Francisco:

"Su bello ideal era emplear de nuevo sus considerables ganancias, reservando sólo una parte mínima para el gasto diario" (30)

También Leopoldo Alas desplaza irónicamente el ideal hacia

lo pecuniario en alguno de sus personajes más metalizados: el usurero Don Benito el Mayor renuncia con un suspiro apenado "al ideal de cobrar dos veces" cierta deuda (31).

En lo que respecta al ideal amoroso, es sabido que el romanticismo atribuyó a la mujer un importante papel: ella encarna el ideal, la fuente de ilusiones, pura, virginal, virtuosa...(32). Con la Restauración, el cambio de sensibilidad general impone una significativa alteración en el manejo de "el ideal" femenino. Los personajes se obstinan, explícitamente o implícitamente contagiados por las lecturas románticas, en ver su "ideal" encarnado en la amada; los narradores entretanto se dedican soterradamente a vaciar y desautorizar ese "ideal", mostrando con meridiana claridad la reducida talla moral, social e incluso física, de esas figuras femeninas que los protagonistas adoran rendidamente.

Así, para Bonis, el infeliz cónyuge de Su único hijo, de Alas, la linda tiple Serafina Gorgheggi, encarna a la mujer ideal; por ella se atreve Bonis a desafiar su destino de marido sojuzgado; a huir con sigilo del hogar conyugal; a detraer fraudulentamente haberes destinados a su mujer...Pero, en el mismo capítulo en que la cantante es identificada por Bonis como "el bello ideal", poco después de que el personaje emplee para sí mismo dicha expresión, el autor aclara la trayectoria y enjundia moral de la bella: es una estrella fracasada, corrompida por el director de la compañía; se ha vendido en el pasado a otros caballeros y su fogosa sensualidad es a la vez una venganza

contra su mentor artístico y un engaño para sus amadores(33).

Igualmente desatinada es la devoción que Miguel Rivera adolescente dedica a la planchadora de su colegio en Riverita, de Palacio Valdés. Como en el caso anterior, se trata de una mujer que reparte volublemente sus favores entre los estudiantes, por lo que queda lejos de todo ideal moral. Y en esta ocasión, "el ideal" es además de dudoso atractivo físico, como no sea éste derivado de su zafia y grosera condición.

"Llegó a admirarla como un bruto. El ideal de la belleza se encarnó para él en sus carnes frescas, sonrosadas y un tanto crasas.

El cuarto de la planchadora era una verdadera estufa en las tardes de verano. La proximidad del tejado, lo bajo del techo y la hornilla encendida se conjuraban para hacerlo intolerable. No obstante, Miguel encontrábase allí como pez en el agua.

La mayor parte de las tardes, cuando llegó esta época, se las pasaba nuestro héroe mano a mano con el ideal, sin que nadie viniese a turbarlo. Los tertulianos de la guardilla desertaban hostigados por el calor. El ideal se mostraba en su posible desnudez, los brazos remangados hasta el sobaco, el liviano pañuelo de percal arriado hasta donde el pudor empezaba a gritar con fuerza. El mórbido cuello relucía con el sudor, las mejillas se inflamaban y los negros y mal peinados cabellos en crenchas sobre la espalda y en rizos sobre la frente salpicada también de menudas y brillantes gotas de agua. Ahumaba la planchadora, o por mejor decir, despedía un vaho sutil y punzante que Miguel aspiraba embriagándose sin darse cuenta de ello." (34).

También de ambigua catadura moral es la linda Irene, a la que siempre percibimos atractiva a través de la mirada de su secreto adorador, Máximo Manso, protagonista y narrador de El amigo..., de Galdós. Máximo Manso, filósofo racionalista de filiación krausista, adorna el objeto de su amor con todas las perfecciones del modelo "mujer-razón"; más adelante, el propio Manso se ve obligado a comunicar al lector que la joven carece de

solidez intelectual y moral, y que no repudia las frivolidades, como él había supuesto; pero constata también que no por ello su amor disminuye, sino al contrario(35). En otro momento se ve instado a reconocer que tampoco profesa Irene el magisterio como una vocación, que aborrece los libros, que ansía adoptar el papel de esposa convencional, que abriga ambiciones de todo punto burguesas y que, para colmo, sus devociones religiosas están teñidas de utilitarismo(36). Comprende entonces que sus características son "completamente disconformes con el ideal que yo me había forjado".

"Irene, tal como entonces se me revelaba, era una persona de esas que llamariámos de distinción vulgar, una dama de tantas, hecha por el patrón corriente, formada según el modelo de mediocridad en el gusto y hasta en la honradez, que constituye el relleno de la sociedad actual. ¡Cuánto más alto y noble era el tipo mío! La Irene que yo había visto desde la cumbre de mis generalizaciones; aquel tipo que partía de una infancia consagrada a los estudios graves y terminaba en la mujer esencialmente práctica y educadora; aquella Minerva coetánea en que todo era comedimiento, aplomo, verdad, rectitud, razón, orden, higiene..."(37)

En fin: que Máximo Manso ha mostrado su ineptitud para calibrar la realidad(38); ésta ha estallado a ojos vista el patrón de su "ideal" femenino. Pero, aun consciente de la distancia que entre el ideal y la realidad existe, Manso persiste en su amor. Irene es para él una revelación, una lección de realidad, y el buen Manso se pliega a transigir, a un arreglo razonado:

"Eso de la mujer-razón que tanto te entusiasmaba, ¿no será un necio juego del pensamiento? Hay retruécanos de ideas como los hay de palabras...Ponte en el terreno firme de la realidad, y haz un estudio serio de la

mujer-mujer...Estos que ahora te parecen defectos, ¿no serán las manifestaciones naturales del temperamento, de la edad, del medio ambiente...?"(39).

Si bien Galdós apunta irónicamente, con esa ambigüedad que caracteriza sus descripciones de lo real, que Manso, incluso en estos razonamientos está afectado por sus emociones subjetivas(40), la realidad - las inclinaciones de Irene, las emociones del propio Máximo Manso...,- pueden más que cualquier ideal y desbordan cualquier intento de racionalización.

Esta peculiar estrategia galdosiana, consistente en permitir a su personaje que descubra frente al lector las mentiras del ideal y simultáneamente prosiga en su pertinaz adhesión al objeto amoroso, aun con conciencia de que tal objeto no responde a sus expectativas primeras, constituye toda una lección de realismo. Es la misma lección que Clarín proporciona en su narración corta La mosca sabia; la mosca vive en su imaginación una serie de aventuras románticas con cierta "mosca de oro" cuya vistosidad la sedujo de lejos. Pero sufre un brutal desengaño al averiguar, en un tratado de Entomología, que su adorada se llama "musca vomitoria" y vive de la podredumbre. Como Manso, la mosca sabia persiste sin embargo en su amor - "el desengaño no me trajo el olvido ni el desdén...", confiesa - y como a Manso, la muerte viene a sacarla de su obstinación desesperanzada(41). Es decir: la realidad dicta su ley, a la que todos se ven sometidos. Pero Galdós y Clarín todavía dan un paso más: si Palacio Valdés narra desde la convicción de que está transparentando una realidad objetiva, incontrovertible, que subyace a la idealización de Miguel Rivera adolescente y que

atenaza al personaje en su inconsciente despertar a la sexualidad, Galdós y Clarín hacen ver además que la conciencia de la realidad no nos libra de su poder, que la fuerza de lo real actúa también desde el interior de nosotros mismos(42).

En suma: frente a la idealización de la amada que los personajes ingenuos - como Miguel Rivera adolescente , el infeliz Bonifacio Reyes, o el buen Maximo Manso - desarrollan, el relato transparenta una "realidad" que contrasta frontalmente con la óptica de los amadores; el "ideal", así entrecomillado o destacado gráficamente por los autores, es habitualmente una figura femenina(43) de gran volubilidad sentimental, interesada y moralmente nada recomendable.

La ironización sobre "el ideal" amoroso romántico y sobre la dislocada perspectiva del varón amante también se produce en la novelística de Pardo Bazán, en El cisne de Vilamorta. Pero la condesa, mujer y feminista, ha preferido difuminar los defectos de la amada - Nieves no es una mujer corrida y voraz, sino un espíritu mediocre, que desea la comodidad social de la honradez y que abriga sólo sentimientos desvaídos -, mientras mengua la estatura personal del varón, un pobre poetastro rezagado y aldeano. Ese hombre, Segundo, aparece trágicamente insensible a la llamada de la pasión, tierna y fervorosa, que la realidad le ofrece en la persona de Leocadia, y pretende, en cambio, el afecto de la insustancial y distante Nieves.

La aversión de Doña Emilia frente al idealismo romántico trasnochado se convierte en crueldad contra este seguidor del

ideal: como ha señalado Nelly Clemessy(44), Segundo persigue el ideal y la pasión sublime...y acaba tropezando con las ballenas de un corsé; o confunde la imagen nocturna de su adorada con la de cierta pegajosa poetisa local...La novelista lo condena al ridículo.

Galdós advierte que la ofuscación se produce también en personajes que ante el lector exhiben caracteres no ya ingenuos, sino extraordinariamente cínicos y metalizados. José María, de Lo prohibido, considera a su prima Eloísa un "ideal humanado"(45). Pero los sucesos del relato se encargarán de mostrar que el muy corrido José María ha sido víctima de un espejismo: Eloísa carece de firmeza moral y pasará primero por el adulterio; además es interesada y voraz, puesto que expoliará después a José María; y terminará ejerciendo la prostitución elegante.

Cuando los novelistas de la Restauración construyen personajes femeninos puros, desinteresados, ardientemente entregados a un amor inocente, eluden absolutamente la mención de "el ideal". Quizá el caso más llamativo a este respecto es el de Maximina, la niña candorosa, intachable y sensible con la que casa Miguel Rivera(46). Si bien Palacio Valdés ha ironizado largamente en su obra sobre "el ideal"(47), Maximina da la medida de ese ideal: es la perfecta casada, la amante pertinaz y fervorosa, la compañera constante y entregada, la inocencia más delicada y transparente. Pero Maximina jamás es considerada "ideal": es de carne y hueso; es decir: no constituye un estereotipo falseado dentro de la ficción novelesca, sino que

forma parte de la "realidad" viva dentro de ella. Es un personaje que corrobora la teoría de que

"la dialéctica sobre la que descansa el realismo español del siglo XIX no es la positiva, que reemplaza lo ideal por lo real, sino la que los conjuga"(48).

Por tanto, el empeño en mostrar las mentiras de "el ideal" se produce, por parte de los autores de la Restauración, preferentemente en los casos en que el estereotipo constituye una trampa para el enamorado. Es entonces cuando los aspectos materiales del amor pasan a primer plano y acompañan a la óptica del galán contrastando frontalmente con ella: tras el fervor adolescente de Miguel Rivera, adivinamos la ofuscación de los primeros ardores del sexo; la perspectiva intelectual y racionalista de Manso se ve anulada por el atractivo físico-social que Irene advierte en Manolito Peña; Bonis se deja arrastrar hacia su "ideal" a través de goces inequívocamente carnales.

A través de la ofuscación de los galanes, enredados en el tópico de "el ideal", los autores transparentan el rigor de la realidad físico-material. La patética distancia habida entre perspectiva del personaje y perspectiva ofrecida al lector, encierra toda una lección de realismo ofrecida por los novelistas de la Restauración.

NOTAS

(1)-Gonzalo Sobejano: " 'Épater le bourgeois' ", en Forma literaria y sesnsibilidad social, pp.204-5 y 220:"la actitud antiburguesa y furiosamente individualista de la nueva generación fin de siglo, tiene su causa tanto en la postración de la burguesía española, como en un complejo de influencias foráneas (Baudelaire y Flaubert; Stirner y Nietzsche; Bakunin y Tolstoi...); frente al adocenamiento burgués, sedentario y gazmoño, se levanta una bandera de rebeldía, que puede resumirse en la expresión "épater le bourgeois".

(2)-El Buey..., O.C., 580.

(3)-Ibídem, 587.

(4)- Y vive, a lo largo de todo un capítulo titulado "La poesía de un solterón", tribulaciones domésticas sin cuento.

(5)- Ibídem, O.C., 611.

(6)-Pedro Sánchez, O.C., 1152.

(7)- Por cierto que este capítulo se titula "Preliminares de amor" y está dedicado a determinar las circunstancias económicas que empujaron a Faustino hacia su linda primita.

(8)-Las ilusiones..., O.C., I-238.

(9)- Ibídem, 239.

(10)- En Doña Luz, Valera introduce los antecedentes económicos de la protagonista en un capítulo que, en corroboración de lo anterior, titula: "Antecedentes y pormenores indispensables, aunque enojosos".

(11)-Las ilusiones..., O.C., I-259.

(12)-Sobre el heroísmo en La Regenta, v. Carolyn Richmond: "El heroísmo irónico de Vetusta", Cuadernos del Norte, n. 23, extra En-Feb. 1984, pp. 19-24.

(13)-La Regenta, I-292.

(14)-Ibídem, I-298.

(15)-La noción clariniana de lo prosaico, así como el valor de sus referencias al romanticismo, han sido ya definidos por la crítica. Según Gonzalo Sobejano, Clarín en su obra ejemplar, Madrid, Castalia, 1985, p. 122, el prosaísmo es para Alas "la falta de elevación, la ausencia de entusiasmo". Y Sergio Beser, "Literatura en La Regenta: Romanticismo y arquetipos literarios", en Clarín y "La Regenta", Barcelona, Ariel, 1982, p. 60, explica

lo romántico en Alas "como un tipo de sentimentalidad y una determinada manera de ser o vivir, y no como un movimiento literario históricamente delimitado".

(16)-Gonzalo Sobejano, "Poesía y prosa en La Regenta", en Clarín y su obra en el Centenario de "La Regenta", Actas del Simposio Internacional de Barcelona de Marzo de 1984, Barcelona, Universidad, 1985, p. 308. Sobejano continúa asegurando: "En la oposición poesía/prosa se cifra, me parece, el sentido y forma de La Regenta y de toda la obra de Leopoldo Alas. La actitud desde la que está vivida esta novela es la de quien persigue como fin la poesía del corazón en medio de la prosa de la vida ordinaria" (ob. cit., p. 213). Para terminar, Sobejano sugiere que la aversión de Clarín a la prosa ordinaria lo convierte en un profeta de la crisis modernista.

(17)-Las ilusiones del doctor Faustino.

(18)- Ibídem, O.C., I-238.

(19)-Lo Prohibido, O.C., II-327-8.

(20)-Emile Zola: Carta a la juventud. La novela experimental, Barcelona, Península, 1972 (Primera ed., París, 1880).

(21)- Pese al afectado idealismo de los sectores ultraconservadores y al renovado idealismo aportado por los krausistas, la Restauración implica la vuelta a la realidad positiva. V. José Luis Aranguren, Moral y sociedad (moral social española en el siglo XIX), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1965, pp. 149-57.

(22)- Esta cita y la anterior, en Diego Núñez, La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, Madrid, Túcar, 1975, pp.43-4.

(23)- Stephen Gillman, Galdós y el arte de la novela europea(1867-1887), Madrid, Taurus, 1985, p. 83.

(24)- Angel del Río: "Los ideales de Galdós", Revista Hispánica Moderna, 1943, p.291.

(25)-Recuérdese, por ejemplo, el retrato que Clarín hace de él en la tertulia a que acude Bonis en Su único hijo.

(26)-V. Mariano López Sanz, Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán, Madrid, Pliegos, 1985, p. 148. Este mismo crítico, en "A Popos de La Madre Naturaleza", Bulletin Hispanique, vol. LXXXIII, 1981, p 87, afirma en su análisis de La cuestión palpitante. : "Pardo advierte a los incautos contra la atracción seductora y proselitista que el idealismo, como filosofía y como estética, ejercía aún bajo cambiantes vestiduras".

(27)- V. José F. Montesinos: Valera o la ficción..., ed. cit., p.

196.

(28)-Ricardo Navas Ruiz:El Romanticismo español. Historia y crítica, Salamanca, Anaya, 1970, pp. 52-4.

(29)-La desheredada, O.C., I-1111. "Gastar mucho, sí, pero pagar sin dilación era su ideal", explica el narrador en "entreacto con la Iglesia". Sobre la importante presencia del dinero en la figura de Isidora, v. Diane Urey, Galdós and the Irony of Language, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

(30)-Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1490. El tópico del bello ideal, así destacado gráficamente por el autor, forma parte de esos lugares comunes que habitualmente maneja don Francisco Torquemada a lo largo de la serie. Concretamente esta expresión se reitera en distintos pasajes de Torquemada en el purgatorio y es siempre esgrimida por el usurero para resistirse a un gasto. Discutiendo con su cuñada, que exige mayores gastos en lo doméstico, don Francisco afirma: "¡Vaya una importancia que da usted a las apariencias! Son su bello ideal"; en otro lugar don Francisco se resiste a comprar un título explicando: "De mucho nos valdría si no tuviéramos con qué poner un puchero, como ciertos y determinados títulos que viven de trampas...Mi bello ideal no es la nobleza...". V. Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1484 y 1510, respectivamente.

(31)-Clarín, Su único..., p. 80.

(32)- O es todo lo contrario: la personificación de la perfidia, una diosa vengativa y perversa que arrastra a la destrucción. V. Ricardo Navas Ruiz, ob. cit., pp. 52-54: "Es usual verla como un ángel de amor, inocente, hermosa, fuente de ilusiones para el corazón del hombre, a quien lleva a cimas de felicidad y virtud [...]. Encarna lo que psicólogos como Jung han llamado el ánima, esto es, el ideal femenino por el que sueña el varón. En el punto opuesto puede ser también un demonio, perversa, criminal, vengativa, que arrastra a la muerte y a la destrucción".

(33)-Su único hijo, pp. 84 y ss.

(34)-Riverita, O.C., I-228.

(35)-El amigo..., O.C., I-1239. Sobre el papel que el racionalismo, la realidad práctica y el imperativo económico juegan en esta novela, v. Eamonn Rodgers, "Realismo y mito en El amigo Manso, Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-2, oct. 1970-En. 1971, pp. 430-44.

(36)-Ibídem, pp. 259-63.

(37)-El amigo..., O.C., I-1292-3.

(38)- En la obra, su ineptitud se evidencia en lo que concierne no sólo a Irene, sino también a otros personajes, como su propio

hermano o Manolito Peña.

(39)-El amigo..., O.C., I-1294..

(40)-Manso se confiesa profunda e irresistiblemente enamorado, ahora más que nunca, de Irene: "Consistía mi nuevo mal en que al representármela despojada de aquellas perfecciones con que la vistió mi pensamiento, me interesaba mucho más, la quería más, en una palabra, llegando a sentir por ella ferviente idolatría. ¡Contradicción extraña! ". V. El amigo..., O.C., I-1295.

(41)-García Sarriá, Clarín o la herejía amorosa, Madrid, Gredos, 1975, pp. 80-81, interpreta la tragedia de la mosca sabia como resultado de que "el desenmascaramiento de un amor erótico que se creía casto, a pesar de la presencia de la sexualidad, no lleva a su renuncia, sino a que sigue deseándose". Nosotros creemos, sin embargo, que la clave de la tragedia de la mosca sabia no reside en el descubrimiento del carácter sexual físico de sus propias inclinaciones, sino en la certeza de que el objeto de su amor está lejos de responder al sublime ideal romántico que su aspecto prometía; el desengaño de "la casta mosca enamorada del ideal" consiste en la evidencia de que ama a una "enamorada de la podredumbre", a una "Mesalina del cieno y de la peste", a una "mosca vampiro"... Ciertamente que sobre la imagen del tratado entomológico la mosca sabia se lanza a una serie de abrazos y besos que pudieran interpretarse como incontenibles manifestaciones sexuales; pero ello no se ofrece en el relato como clave de su desengaño y posterior abatimiento.

(42)- En la obra de Galdós, por otra parte, se reitera ese mecanismo psicológico consistente en ver reforzado el atractivo de la amada pese a que los hechos demuestran que la medida de ésta no es la prevista. En La loca de la casa, el infeliz Daniel reconoce al fin que su amor por Victoria es una "idolatría que no disminuye, más bien aumenta, al dejar de creerla celestial" afectuosa, lo que marca su diferencia radical respecto a los casos que venimos recogiendo sobre las mentiras del ideal.

(43)- O, más raramente, masculina: recuérdese que "el bello ideal" del rústico Ronzal, en La Regenta es Don Alvaro Mesía, cuyos trajes y prestancia social envidia, v. La Regenta, I-278.

(44)-Nelly Clemessy:Emilia Pardo Bazán romancière cit., p 555 y ss.

(45)-Lo prohibido, O.C., II-234.

(46)-Maximina.

(47)Sobre la pasión romántica en la novelística de Palacio Valdés, v. nuestro capítulo "El amor ordenado".

(48)-Mariano López Sanz, ob. cit., p. 18.

LA INTEGRACION DE LO INSTINTIVO. LOS RECURSOS DEL NARRADOR.

De lo dicho anteriormente no debe deducirse que todo impulso amoroso en la novelística de la Restauración quede reducido a las medidas de lo material inmediato. Muy al contrario. En diversas novelas, distintos autores señalan que los mejores amores, aquéllos de consecuencias más benéficas para los amantes, incluyen tanto un ingrediente espiritual desinteresado e idealizante como un factor carnal que se desarrolla a su debido tiempo. El buen amor, el amor preconizado por los novelistas de la Restauración es un híbrido de impulsos espirituales y de apetitos biológico-carnales. En general, los novelistas no eluden la integración de lo puramente carnal como ingrediente de lo amoroso. Pero mantienen ópticas diversas respecto a su importancia y provecho en las relaciones intersexos.

Pereda es el más reacio a desvelar los aspectos biológicos o carnales en las relaciones amorosas. Siempre consideró inseparables moral y estética, por lo que elude todo detalle físico que desborde lo pintoresco para caer en lo perturbador(1). Ello se añade a su conocida reticencia a la hora de mostrar los sentimientos íntimos de sus personajes (2). En consecuencia, las parejas centrales de sus novelas santanderinas ordenan tan rigurosa y castamente sus afectos que entre Marcelo y Lita, entre Pablo y Ana, entre Nieves y Leto...(3), no se produce jamás escena alguna en que el contacto, la mirada o las palabras provoquen ardores de la carne. Escenas más sensuales se ofrecen

en las novelas urbanas, particularmente en Pedro Sánchez(4).

Lo cierto es que los escasos pasajes novelescos en que Pereda hace referencia más directa a las realidades escabrosas del sexo son siempre textos relativos a amores desviados, tormentosos o abocados al fracaso, como en el caso de Pedro Sánchez. Sólo la soberbia y enigmática Clara de Pedro Sánchez, o el concupiscente y egoísta Gedeón, de El buey suelto, dan lugar a situaciones de sugerencia erótica directa; y es el grosero Marcones quien intenta ante el lector, en La puchera, algún contacto reprobable, rápidamente eludido por la inocente Inés(5). En las novelas de Pereda, las heroínas casaderas y los galanes honrados eluden con el mayor recato la llamada de la carne(6); su honestidad rigurosa es condición imprescindible para una posterior felicidad marital. En más de una ocasión, el autor incluye en el curso de la acción algún incidente, sea de mayor o menor envergadura, para hacer patente el púdico comportamiento de sus doncellas y galanes(7): en Al primer vuelo, el detallado relato de un involuntario chapuzón que sufre la heroína y que la obliga a mudarse de ropa estando a solas en un velero junto a su galán, es pormenorizado por el narrador cuidando de evidenciar que nada de reprobable hubo en el lance y faltó completamente la malicia por ambas partes; sin embargo, el accidente del velero da lugar a importantes consecuencias posteriores, puesto que la honra de la niña queda en entredicho(8).

Episodios menos ligados a la acción central de la novela, de carácter puramente anecdótico y marginal, se recogen en otras

obras con el único fin de mostrar el pudor vigilante de los personajes femeninos recomendables: es el caso de María cuando acude al mercado y, aunque el narrador apenas da noticia de lo sucedido durante su recorrido, se cuida de anotar que ella se recoge la falda por si pudiera atisbarse la forma de su tobillo(9).

Incluso en La Montálvez, dedicada a relatar la escabrosa historia de Verónica, brillan por su ausencia los pasajes eróticos. Pereda resume los lances presumiblemente sensuales y acentúa el detallismo descriptivo en lo que se refiere a los movimientos psicológicos de los personajes. De tal modo que esta novela, dedicada a mostrar el progresivo encenagamiento moral de una mujer aristócrata, habla de pecados sexuales, pero sin describirlos. Se refiere a las "ignominias" de la vida de Verónica(10); de sus amigas se destacan los "caprichos libidinosos que traían su filiación de la Roma corrompida de los Césares"(11); pero no vemos a ninguna de ellas ni siquiera besando a un galán(12).

En su pertinaz elusión de lo sensual-erótico(13), Pereda constituye una excepción. Concepción Fernández Cordero y Azorín, señala que Pereda es extraño al aspecto instintivo y sensual que contemplan en su narrativa los novelistas zolianos:

"la sensualidad fue por lo común rehuída por aquel (Pereda) en sus novelas (recordemos el amor continente y sufrido del pescador Cleto por Silda en "Sotileza" o los 'jirviores' del Josco por Pilara en "La puchera"; siempre encaminados a la legítima coyunda. Un naturalista francés hubiese degenerado las pasiones de estos anfibios). Pereda escamotea el amor carnal tanto como puede." (14).

Podría argüirse que Pereda no es una excepción, que también Valera, en su Genio y figura tiende más a narrar que a describir los incidentes del contacto erótico. Curiosamente, en sus novelas, las heroínas se muestran extraordinariamente liberales en la materia(15), por lo que no puede suponerse que la estrategia narrativa de Valera se fundamente en parecidas consideraciones morales a las sustentadas por Pereda. Lo cierto es que Rafaela la Generosa, tan liviana o más que la Montálvez, no aparece ante el lector durante la entrega, aunque sea parcial, de sus encantos(16). La condición carnal de la heroína es repetidamente aludida por el narrador, irónicamente comprensivo con las consiguientes flaquezas de la Generosa(17); o por la propia heroína, que glosa sin rubor su belleza al salir del baño(18). Pero esa carne jamás aparece durante un ejercicio amoroso en un primer plano. En Genio y figura, la carga sensual está implícita en el planteamiento del conflicto, pero es menos explícita que en otras novelas de Valera(19). Seguramente para no sobrecargar la novela, que ya fue tildada de inmoral por algunos de sus coetáneos.

Valera y también Palacio Valdés, son los autores que más explícitamente marcan la integración de lo espiritual y lo material en las relaciones amorosas entendidas rectamente.

Es muy variada la gama de sentimientos amorosos que Valera recoge en sus novelas(20): desde el "delirio de los sentidos" (21) que Costanza inspira a Faustino, hasta el sublime misticismo y petrarquismo que Mariquita provoca en Antonio(22). Sin embargo,

la sublimación mística del impulso amoroso es siempre objeto de ironías por parte del autor(23): por ejemplo, en el caso de Antonio, ese enamorado petrarquista que se siente lejos de cualquier "pasióncilla miserable" y se nota "purificado y afinado en el crisol de los sentimientos sublimes"(24), el narrador se cuida de anotar que continúa desarrollando sus funciones biológicas básicas con toda normalidad; se nos advierte que este rendido amante come y duerme perfectamente, y, más adelante, una vez se haya declarado mutuo el amor, espera impaciente "el logro de sus más ardientes deseos..." (25). Es decir: como ha señalado Jean Krynen (26), el amor "est orienté chez Valéra contre l'extase et l'oubli de soi".

Ligado al tema de la inútil sublimación del sentimiento y a la imposibilidad del puro "amor platónico", se halla el principio de la necesaria conciliación cuerpo-espíritu que Valera exige en los amores exitosos. Incluso cuando se describe el más acrisolado sentimiento amoroso, Valera destaca el imperativo de lo biológico-carnal, y reclama sobre él la atención del lector. Carole Rupe ha resumido recientemente la posición del autor afirmando: "El amor que prescinde del cuerpo es siempre, en la obra de Valera, un esfuerzo para engañar a otros o a sí mismo"(27). Sobre la firme encarnadura del sentimiento amoroso en las novelas de Valera, muchas veces han destacado los críticos (28) ese pasaje en que la discreta Pepita se resiste a un amor exclusivamente platónico explicando a Don Luis:

"Yo ni siquiera concibo a usted sin usted. Para mí es usted su boca, sus ojos, sus negros cabellos que deseo

acariciar con mis manos [...] toda su forma corporal, en suma, que me enamora y seduce."(29).

Muy ilustrativo respecto a la participación de lo erótico instintivo en el comportamiento de los personajes es el tratamiento que sufre el tema del adulterio en las novelas de Valera. Los héroes adúlteros pecan arrastrados por impulsos sensuales más o menos zafios -don Faustino, el difunto Mendoza(30)-, motivación también presente en otros autores (31), pero las elegantes esposas de nuestro novelista no han de dejarse arrastrar por la crudeza de la carne(32): son pecadoras por filantropía pura...que el narrador expone con guiños irónicos. Así, sobre las repetidas infidelidades maritales de Rafaela- cuya "lealtad" es encomiada por el narrador reiteradamente(33)-, otro personaje comenta:

"Si ella peca, según se murmura, a pesar del honesto recato con que lo recubre, su pecado, en mi sentir, nace de ciertas virtudes originales [...]. Su generosidad y su piadosa misericordia son tan grandes que a veces ella no sabe decir que no a quien ella cree verdaderamente necesitado y a quien lo pide con ahinco. Al mismo tiempo su comprensión de la hermosura es clara y sublime..." (34).

También Doña Dolores, de Mariquita y Antonio, está convencida de que sus pecadillos amorosos "eran nacidos de un exceso de filantropía"(35), y en la misma novela, las liviandades de doña Francisca quedan consignadas mediante las siguientes palabras:

"En lo tocante a los amores era tan bondadosa, que no acertaba a comprender que estuviese mal mirado el dejarse llevar de su bondad..."(36).

En las novelas de Palacio Valdés, la descripción y desarrollo de las relaciones amorosas concreta ciertos aspectos e incluye ciertos elementos, que otros autores no traen a primer plano o no presentan tan frecuentemente. El ingrediente erótico-sensual, la voluptuosidad o la referencia a la entrega física, suelen constituir componentes expresos en las narraciones de este autor(37). Los besos, e incluso los mordiscos, los asaltos físicos y la mención de los deberes conyugales están presentes en sus páginas(38).

Sus mejores amantes conjugan felizmente el fervor ideal con el impulso instintivo . Ese mestizaje sentimental sirve de cimiento precisamente a la pareja más cálida y más ampliamente desarrollada de toda la novelística de Palacio Valdés: Maximina y Miguel Rivera. Este último, en vísperas de su matrimonio,

"estaba convencido de que ninguna mujer le convenía como aquélla. Ni siquiera la fiebre de una pasión ardorosa y violenta le causaba desasosiego. Sentía un amor intenso, pero tranquilo; ni espiritual ni sensual, sino tocado de ambas cosas a la vez."(39).

La necesidad de integrar lo espiritual y lo sensual en un sentimiento armónico se defiende reiteradamente en las páginas de Palacio Valdés. En La fe se dedica un largo pasaje a recoger una discusión sobre el amor habida entre un sacerdote y un misógino aristócrata; la perspectiva exclusivamente espiritual del primero se enfrenta al desengañado reduccionismo materialista que sostiene el segundo(40). El autor se cuida de mostrar que ambos mantienen una visión parcial del problema, y los acertados argumentos de ambas partes constituyen buena muestra del carácter

híbrido, espiritual-material, que Palacio Valdés atribuye al amor.

"-No conozco el amor, pero sé que hay dos clases: uno el que tiene por objeto el goce exclusivamente sensual que nos equipara a los brutos, y otro el amor puro de dos almas que se completan, de dos corazones que se unen para gozar y padecer al mismo tiempo, para formar uno solo hasta la muerte. Este es el amor que nos ennoblece, el único digno del ser humano y que merezca tal nombre. -En efecto, eso creen todos los poetas cursis y todas las niñas opiladas...Pero usted es una persona formal y no puede pensar semejante disparate. Todo amor, por tierno y sublime que sea, tiene su raíz en el instinto natural de los sexos: no es más que ese instinto individualizado. ¿Ha visto usted alguna vez unirse un corazón de dieciocho años con otro de ochenta para formar uno solo?. Y sin embargo, el de ochenta puede ser tanto y más noble y bondadoso que el de dieciocho. Suprima usted la voluptuosidad, y ¿cuántos serían los hombres que se unieran a una mujer y soportaran la carga de los hijos y las innumerables molestias del matrimonio por el solo gusto de completar su espíritu?. El amor no es más que una treta de la Naturaleza, padre. Para vencer nuestro egoísmo, que es muy grande, nos engaña con una ilusión, haciéndonos creer que lo que deseamos es nuestra felicidad, cuando sólo es el bien de la especie. El individuo es el esclavo inconsciente"(41).

Otras novelas insisten, con la fuerza de los hechos, en que la ausencia de uno de esos dos componentes básicos en la relación amorosa resulta siempre perjudicial. Así, el amor exclusivamente espiritual que propone María a Ricardo (42), según el ejemplo de Santa Isabel de Hungría y del duque Luis de Turingia, aparece como manifestación de un espíritu enfebrecido y de una personalidad en lucha consigo misma; cae fuera de la realidad práctica, enardece en principio al enamorado novio, pero termina por enojarle y vaciar la relación amorosa de todo contenido(43).

Del mismo modo, la graciosa sensualidad que exhibió Ventura en la relación con su marido, no va acompañada de ningún firme

apoyo espiritual, y la pareja terminará yéndose a pique(44).

Esta concepción del amor como sentimiento híbrido, regido simultáneamente por impulsos del espíritu y de la materia, está ligada con el enérgico rechazo de cualquier óptica amatoria que no se ciña a la realidad práctica. En concreto: se aprovecha toda ocasión para mostrar que las actitudes románticas estereotipadas son propias de personajes ventajistas o excéntricos(45). Palacio Valdés dedica muchos y muy sabrosos pasajes de sus novelas a satirizar sobre la nula correspondencia existente entre las ínfulas románticas que sustentan ciertos personajes y su situación o comportamiento reales(3). El encendido amor adolescente de Miguel Rivera por la tosca planchadora de su colegio se ofrece en pasajes de este tenor:

"El ideal de la belleza se encarnó para él en sus carnes frescas, sonrosadas y un tanto crasas.

[...]

La mayor parte de las tardes, cuando llegó esta época, se las pasaba nuestro héroe mano a mano con el 'ideal', sin que nadie viniese a turbarlo. Los tertulianos de la guardilla desertaban hostigados por el calor. El 'ideal' se mostraba en su posible desnudez, los brazos remangados hasta el sobaco, el liviano pañuelo de percal arriado hasta donde el pudor empezaba a gritar con fuerza. El mórbido cuello relucía con el sudor, las mejillas se inflamaban y los negros y mal peinados cabellos en creencias sobre la espalda y en rizos sobre la frente salpicada también de menudas y brillantes gotas de agua. Ahumaba la planchadora, o por mejor decir, despedía un vaho sutil y punzante que Miguel aspiraba embriagándose sin darse cuenta de ello."(46).

Lucía, dama de reconocida liviandad, gusta de considerarse espiritual y romántica, por lo que monta innecesarios y novelescos métodos de comunicación con su amante: en los teatros, emplea

"signos masónicos o señales misteriosas hechas con el abanico, los guantes, los gemelos o cualquier otro utensilio, de lo cual resultaba en ocasiones no poca confusión y perplejidad para Miguel. Las cartas que le escribía iban siempre firmadas con nombre de varón, 'Alfredo', como si fueran de un amigo a otro. Mas no por eso dejaban de venir salpicadas con toda clase de frases apasionadas"...(47).

De lo que resultan billetes tan disparatados como el siguiente:

"Querido mío: Una inquietud dulce y misteriosa que ayer noche experimentó mi corazón me anunciaba sin duda que estabas cerca de mí. No podemos vernos como antes, porque Carmen se ha quedado en Madrid y no tengo confianza en los criados. Precisa que tus cartas sean secretas. La chica que lleva ésta es fiel y reservada. Te puede traer en su bote a las diez de la noche. Al entrar en él, debes encender un fósforo; cuando te halles en medio de la bahía otro, y otro por fin cuando saltes en tierra del lado de acá. A cada uno de estos fósforos contestaré yo con la misma señal desde el mirador de la casa. Nos reuniremos junto a la tapia del jardín. Prudencia y discreción. No faltes.

Tuyo hasta la muerte,
'Alfredo'. (48).

Con idéntico rigor satírico se ceba el autor en cierto caballero de pasiones inflamadas y extemporáneas:

"Había motivos para sospechar que aquella G*** era cierta Gumersinda, esposa de un comerciante de harinas, mujer notable por la abundancia de carnes, que la hacían caminar con dificultad. Periquito amaba a las casadas y a las gordas. Cuando estas dos preciosas cualidades se reunían dichosamente en un ser, su pasión no tenía límites. Y tal era el caso presente. No hay que pensar, sin embargo, que nuestro joven era un animal dañino. Los maridos podían dormir tranquilos en Sarrió. Periquito pasaba la vida enamorado, cuándo de una, cuándo de otra señora, pero sin acercarse jamás ni osar siquiera enviarle un billete amoroso. Tales procedimientos no entraban en su método, el cual consistía principalmente en fascinarlas por la mirada. Por esto, dondequiera que topaba con ellas, fuese en la iglesia o en el teatro, procuraba, lo primero, colocarse a conveniente distancia. Una vez tomada la posición, dirigía en línea recta los efluvios magnéticos de sus ojos hacia el

sujeto pasivo del experimento, que de cuando en cuando levantaba hacia él los suyos con expresión de asombro"(49).

Y en cuanto a la condesa de Peñarrubia, aficionada a recitar, sin mucho acierto pero con sobrado sentimiento, poemas románticos, el narrador observa:

"Cómo arraigaran tales aficiones románticas en una mujer que arrastraba una vida prosaica con ribetes de escandalosa, entre aprietos y trampas, en relación constante con las prederas y las casas de préstamos, es lo que cuesta trabajo explicar. Pero suelen ofrecerse en el mundo estos singulares contrastes..."(50).

En todos los textos anteriormente citados, y en otros pasajes de Palacio Valdés, se aplica una punzante ironía al individuo inflamado por el aliento romántico. Vemos al personaje inútilmente empeñado en ajustar la realidad a los sublimes ideales que abriga en su mente; y la realidad se resiste, asoma la muy pícara, bajo la romántica capa del ideal...

En ocasiones, el desajuste entre la pasión romántica y la sólida realidad adquiere tintes sangrientos, estalla brutalmente, perjudicando de forma irreparable al personaje en cuestión o a sus allegados. Tal es el caso del cadete Utrilla, que suspira inútilmente por Julita; al saberla fugada con otro, decide suicidarse. Pero

"En aquel momento una poderosa tentación asaltó el alma constante del mancebo. Llegó a pensar que no había motivo para suicidarse; que valía más dejar las cosas correr; que el mundo daba muchas vueltas y él era demasiado joven para privarse de la existencia. Si Julia se había escapado, con su pan se lo comiera. Matarse era cosa grave, muy grave..

No obstante, su fortaleza, nunca desmentida, logró vencer la horrible tentación. "No -se dijo-, ya no puedo

vivir dignamente. Todos los que están enterados de estas relaciones tendrían derecho a reirse de mí. ¡Y de Jacobo Utrilla no ha nacido todavía quien se ría!".(51).

Al fin, heroicamente se pega un tiro, y

"La bala había interesado el nervio óptico y el infeliz estaba ciego. La junta de médicos no había dado un veredicto favorable. Estando la bala dentro del cráneo, muy cerca de la masa encefálica, auguraban que no era posible que viviese mucho tiempo. Cualquier movimiento traería consigo la muerte repentina.

Mas lo extraño del caso es que el infeliz muchacho, ciego ya, yacente en la cama, asaeteado por tremendos dolores, no quería morir. Con gritos lastimeros que partían el corazón y arrancaban lágrimas a todos los circunstantes, pedía a su padre y hermanos que le hiciesen vivir, vivir a todo trance, aunque quedase sin vista.

No fue posible" (52).

En las novelas de Palacio Valdés, los grandes ademanes emocionales de filiación romántica son severamente contrastados con la medida limitada, pero exacta, de la realidad inmediata(53).

La religiosidad apasionada y absorbente de María en Marta y María, desajusta los engranajes familiares provocando sinsabores a todos sus allegados. Se cimenta en una intoxicación novelesca cuyos efectos se producen por una sobre-saturación de lecturas románticas. En este caso, el autor no concede simpatía alguna a la heroína ni a su fervor: muestra cómo, tras atiborrarse de novelas pertenecientes a la "escuela romántica primitiva", la joven ansiaba una pasión abrasadora e irresistible, que no consigue encarnar en alguno de los elegantes dandys que visitan su casa(54); ya que no logra encontrar un Malec-kadel, termina entregándose fogosamente a Cristo. Pero esa entrega se produce de

espaldas a toda la realidad afectivo-familiar que la rodea, y en el fondo de su heroica pasión mística, late un egoísmo contumaz y una sensibilidad que se niega a asumir las menudencias afectivas de la vida cotidiana. Toda esa religiosidad abrasadora es también una forma de evasión de la realidad práctica inmediata(55).

Si bien Palacio Valdés abomina de los excesos amatorios románticos, también es cierto que rechaza los excesos del cientifismo naturalista mal entendido. Sólo una mente completamente extraviada, la de Don Pantaleón en El origen del pensamiento(56), aparece capaz de sostener una interpretación neciamente biologista del amor; en conversación con su familia, don Pantaleón sostiene el siguiente diálogo:

- " -¿Sabeis por qué está enamorada? ¿A que no?.
- Toma, porque le gusta. Es un chico muy guapo.
- No, hija, no es eso. Está enamorada porque es joven aún, y como es joven hay un desequilibrio entre la asimilación y la desasimilación. Esta es la única y positiva razón de ese amor, como de todos los demás. La ternura de las mujeres, ese cariño que os impulsa a hacer locuras, a llorar, a quitaros la vida, no significa sino que los productos de la nutrición, la albúmina, la grasa, el azúcar y el almidón, entran con exceso en la sangre y no bastan para expeler el sobrante la urea, el ácido carbónico y las deyecciones intestinales.
- Pero, papá, ¿qué dices ahí?.
- El amor no es más que un exceso de nutrición" (57).

Y es el demente Don Pantaleón el único personaje, en toda la novelística de Palacio Valdés, capaz de negarse al matrimonio de dos muchachos enamorados argumentando el herpetismo del galán y el respeto a las leyes de selección natural (58).

Si el materialismo simplista y el biologismo reduccionista son objeto de hilarante sátira en El origen del pensamiento, en

La fe el desenlace constituye una trágica interpretación de los equívocos a que dan pie las teorías lombrosianas(59). A causa de su configuración craneal, un sacerdote es considerado culpable de un crimen que no ha cometido(60).

Todo esto no impide que en otras novelas transparente Palacio Valdés la atención que sus personajes prestan a la llamada de la materia, aunque gusten de hacer protestas de idealismo. En La espuma describe cómo los contertulios de la alta sociedad se abalanzan hacia el refrigerio cual "animales hambrientos", aunque en su conversación "todos convinieron en anatematizar la inmoralidad de que hoy hacen gala los autores" y "se dijeron pestes del naturalismo". Y para acentuar la contradicción evidente de los personajes, que mantienen teorías antinaturalistas, pero están sujetos a los instintos primarios, en ese mismo pasaje se señala que el tragón Cobo Ramírez es precisamente el más entusiasmado con una novela espiritualísima que acaba de leer. En La hermana San Sulpicio, también el cicatero Ceferino, en cuyas preocupaciones interviene de forma sobresaliente el aspecto económico, suele hacer alarde de espiritualidad:

"no soy un ateo ni participo de las ideas materialistas del siglo en que vivimos, las cuales he combatido en verso varias veces. Soy idealista y protesto con todas mis fuerzas contra el grosero naturalismo. Además, a un poeta lírico no le sienta mal nunca un poco de religión." (61).

Y, en cuanto a la inclinación que Gonzalo siente por Clara en El cuarto poder, el narrador explica:

"Hallábase el mancebo en aquel punto y sazón en que los hombres se enamoran de una escoba. La edad del amor se había retrasado para él un poco. Esto suele acontecer en todos aquellos a quienes los músculos tiranizan a los nervios. Por eso la señorita de Belinchón, aunque nada linda, despertó en él cierta simpatía que es fácil transmitir en pasión. "(62).

Se diría que, con respecto al afán, que muestran otros autores(63), de explicar los estados emocionales a partir de mecanismos fisiológicos, Palacio Valdés mantiene una actitud reticente. En sus novelas, el narrador deja asomar los determinantes biológico-instintivos o materiales que están pesando en el ánimo y en la conducta del personaje. Pero son sólo personajes ridículos o trágicamente extraviados quienes se atreven a emparentar directamente- y a justificar -cualquier estado espiritual con el funcionamiento de un mecanismo fisiológico(64). Cuando el doctor Angel Jiménez achaca cierta "falta de caridad" a una "mala digestión"(65), está dejándose llevar por un biologismo simplista que provoca la sonrisa del lector. Pero el amor de Miguel Rivera por la planchadora de su colegio, o el de Gonzalo por Clara, han sido explicados por un narrador omnisciente en los mismos términos(66).

Característica peculiar de Palacio Valdés en el tratamiento de los temas amorosos, es también la tenue frontera que el autor diseña entre la sensualidad erótica y la voluptuosidad de la violencia. En más de una ocasión queda rebasada esa borrosa línea divisoria. La relación entre Miguel Rivera y la planchadora de su colegio, en quien se encarna su primer amor, termina por integrar caricias y golpes como incentivos igualmente poderosos para la

pasión. Trás un primer bofetón de la planchadora, Miguel

"En vez de ponerlo en conocimiento del director o, por lo menos, marcharse y no subir más al cuarto, como aconsejaba su dignidad, contentóse con llorar perdidamente. ¡Y bien perdido quedó desde entonces!. Petra, para resarcirle, le hizo caricias muy exquisitas, con lo cual dió por bien empleado el bofetón, y se dispuso a recibir todos los que en adelante aquélla fuera servida darle. Como así acaeció en efecto. Las reprensiones comenzaron a ir casi siempre con acompañamientos. Segura ya de que se aceptaban los golpes, no los escaseó; mas por una contradicción, bien explicable por cierto, desde que comenzó a dárselos, le mostró al mismo tiempo mayor afecto. Tan suyo le consideraba, tan pobre y miserable lo veía a sus pies, y tanto le sorprendió su paciencia, que no es mucho si, después de una buena granizada de mojicones, le otorgase algunas pruebas de afecto. El muchacho se creía bien indemnizado recibéndolas. Lejos de apagarse el fuego de su pecho, creció y se sobresaltó hasta lo sumo. Era una pasión encarnizada, furiosa, bestial, como sólo existe en la edad en que los sentidos amanecen" (67).

Una escena de amor conyugal entre Gonzalo y Ventura, incluye mordiscos y besos igualmente voluptuosos:

" -¡Qué fuerte, qué hermoso eres, Gonzalo! Déjame morderte esos brazos.

Y se inclinaba para hincar sus dientes menudísimos en ellos. Pero el mancebo tendía sus férreos músculos y los dientes resbalaban por la piel, sin penetrarla.

Entonces ella se enfadaba, insistía, quería a todo trance coger carne. Al cabo, él aflojaba los músculos, diciendo:

-Te dejo morder, pero a condición de que me hagas sangre.

-No; eso no - respondía ella, expresando en la sonrisa anhelante el deseo de hacerlo.

[...]

-Basta- decía ella, levantándose-. ¿Lo ves? ¡Ya te hice sangre!;Qué atrocidad! ¡Ni que fuese un perro!.

E inclinándose de nuevo, chupaba con afán voluptuoso la gotita de sangre que saltaba en el brazo. Ambos sonreían con pasión reprimida. Después miraban al pequeño círculo cárdeno que los dientes de la niña habían dejado impreso" (68).

También Soledad descubre en Los majos de Cádiz el goce

voluptuoso de la entrega total, de la esclavitud amante, al sufrir los golpes de Velázquez:

"su cólera se fue ablandando al influjo de las lágrimas, se transformó en suave melancolía, y de esta melancolía brotó al cabo una extraña dulzura que la llenó de sorpresa. Se había disipado el misterio. Ya sabía lo que era ser abofeteada por un hombre. Destruído aquel último baluarte de su orgullo, permaneció tranquila a merced de su vencedor. Quedaron remachados los clavos de su cadena. ¡Era suya, enteramente suya!. Este pensamiento barrió hasta las últimas nubes que oscurecían su alma. Quedó en una dulce quietud, en un íntimo recogimiento de dicha; le acometieron ansias locas de humildad. ¿Qué le importaba a ella por el mundo? ¿Qué le daba a ella el mundo?. Quien la hacía feliz era él. A él debía, pues, obedecer, él era su rey y señor. El calorcillo que aún sentía en la mejilla atestiguaba de este señorío y de su vasallaje. ¡Toda la vida, toda la vida su esclava!...

Velázquez, al cabo de un rato, se asomó a la puerta del cuarto, diciendo con tono rudo:

-Ea, niña, basta de lloriqueo, que la tienda está sola.

Soledad se levantó encendida y sonriente de la cama, se limpió las lágrimas con el pañuelo y le echó los brazos al cuello en un raptó de amor y sumisión"(69).

Igualmente es notable la reivindicación del papel que lo biológico tiene en el establecimiento de relaciones amorosas a lo largo de la novelística de Pardo Bazán. Sólo una constitución física saludable es campo abonado para que prenda el amor(70), el sentimiento natural que acerca a ambos sexos. Así entre Lucía y Artegui, entre Asís y Pacheco, entre Manuela y Perucho...Es más: cuando las circunstancias obligan a sofocar esa clase de impulsos naturales sobreviene la tragedia: de algún modo ese es el conflicto a que se ven enfrentados Perucho y Manuela en el desenlace de la novela, el que han de arrostrar Lucía y Artegui, o el que convierte a Argos Neira en una beata neurótica(71).

La adhesión de Pardo Bazán a las nuevas corrientes

científicas de su tiempo, origina sus constantes referencias a características fisiológicas para fundamentar aspectos psicológicos del personaje y viceversa(72). Esa fundamentación de lo psicológico y moral en lo fisiológico se produce a lo largo de toda la novelística de la condesa(73) a partir de Una viaje de novios, pero es particularmente frecuente en este relato, donde la recurrencia al "dato físico" resulta abrumadora(74).

Así, en Un viaje de novios, el vigor espiritual de Lucía viene explicado en los siguientes términos:

"Equilibráronse en su rico organismo nervios y sangre, y resultó un temperamento de los que ya van escaseando en nuestras sociedades empobrecidas." (75).

Las reacciones positivas de este mismo personaje se atribuyen a idéntica causa:

"Hízolo movida de la necesidad de abnegación que experimentan las naturalezas ricas y jóvenes..."(76).

Por el contrario, los excesos sociales de la tísica Pili Gonzalvo se deben a su naturaleza enfermiza:

"Hambrienta, como toda persona débil, como todo organismo pobre, de excitaciones, novedades y acontecimientos, divirtióle en extremo la relación nueva con Lucía."(77).

Si, según ha establecido previamente la crítica y venimos mostrando en los ejemplos anteriores, cuerpo y espíritu constituyen en la novelística de Pardo Bazán dos facetas inseparables de una misma realidad, y la una incide inevitablemente en la otra, creemos poder añadir que la calidad

del amor de cada personaje viene también condicionada por la constitución física del mismo. Sólo los personajes dotados de vigor, resistencia y energía física, son capaces de amores recios, generosos, esforzados y firmes, se trate de un sentimiento humano, como el que acerca a Manuela y Perucho, o de una pasión más exigente como la que conduce a Lina hacia Dios.

Es más: de acuerdo con los datos proporcionados por la realidad interna de las novelas, las naturalezas ricas y jóvenes, se ven inevitablemente atraídas hacia ejemplares similares del sexo opuesto: así Lucía hacia Artegui (78), Moscoso hacia Rita o Sabel (79), Manuela hacia Perucho(80)...etc.

El tema de las afinidades naturales se ha desarrollado de forma particularmente intensa y transparente en Un viaje de novios. Artegui, que "no parece endeble de salud" y "estaba en la edad de la fuerza", se aproxima irresistiblemente a Lucía, "un rico organismo"(81). Ambos son personajes generosos: él cuida devotamente a su madre enferma; ella se encarga de la tísica Pili Gonzalvo.

Por su parte, Pili es un "organismo pobre", y Miranda ya sufre "la injuria de los años"; no es casual que ambos congenien(82).

La fundamentación fisiológica de los movimientos erótico-afectivos debe ser valorada por el lector de acuerdo con la personalidad de quien la profiere(83). Cuando viene ofrecida por la voz de un narrador omnisciente, resulta siempre "acertada", ratificada por los hechos posteriormente narrados; pero si es un

personaje quien produce esa clase de interpretaciones, sus palabras deben ser evaluadas por el lector a la luz del carácter que se atribuye a esa figura en la novela y a la vista de los hechos posteriormente narrados. No es raro que doña Emilia deslice en boca de algún personaje interpretaciones fisiologistas que luego anula tajante, pero indirectamente.

Así, no hay razón para pensar que el doctor Moragas se equivoca al interpretar la anormal conducta de Argos Neira como fruto de necesidades fisiológico-sexuales pujantes(84). Pero el doctor Luz yerra absolutamente respecto a su pupila cuando piensa:

"Es el sexo, es la ley fisiológica - pensaba el doctor-. En ella, en su delicadísima organización, reviste esta forma que se puede llamar poética. Como las reacciones de la colestestina, que dan tan preciosos verdes esmeraldas, en belleza se convierte su amargura."(85)

La caracterización psico-fisiológica de los amantes, está además ligada a la clase social de que éstos proceden: los principales condicionamientos que contempla el narrador naturalista son "raza, medio y momento". Pero el medio no ha de interpretarse exclusivamente reducido al entorno natural, sino también integrado por las actitudes y costumbres sociales(86). Por tanto, el medio, la realidad social, determina muy principalmente las personalidades dibujadas por una autora que tanto se interesó por el naturalismo:

Según ya se dijo, doña Emilia concebía el pueblo como reserva de virtudes raciales en bruto. Así, a Amparo, la más acabada figura de clase popular analizada por la condesa, se le

atribuye una "indómita generosidad popular" (87) o se especifica que

"Ansiaba, sin confesárselo a sí misma, emplear las fuerzas de abnegación y sacrificio que existen latentes en la mujer del pueblo."(88).

En muchos individuos de clase social superior, el refinamiento exigente también provoca una sed aparentemente insaciable del espíritu, una repugnancia hacia la mezquindad de la realidad cotidiana y prosaica, situación anímica que se explicita particularmente en los casos de Gaspar de Montenegro(89), de Espina Porcel(90) y de Lina(91). Gaspar logra reanimar su embotada sensibilidad gracias a la conmoción de la tragedia y ve curadas sus ansias de muerte definitivamente en los brazos de una mujer amable; Lina saciará su sed mediante el sacrificio y la solidaridad con los humildes: ha encontrado por fin el Dulce Dueño; Espina, se hunde definitivamente en la tragedia de su adicción. Es decir: uno aplaca su pasión extraordinaria mediante el amor humano, otro mediante el amor divino, y otro no consigue aplacarla; pero todos se ven en algún momento poseídos de ella.

Mientras tanto, entre los personajes de clase media encontramos frecuentemente explicitada y desarrollada la vaciedad y mediocridad mental, y la incapacidad para la tragedia o para la gran aventura del espíritu. Así ocurre marcadamente en el caso de Miranda, Baltasar Sobrado o Josefina García. Del primero se anota su reacción ante el sentido llanto de Lucía con las siguientes palabras:

"Desagradóle como desagrada a las gentes de mediano nivel intelectual el sublime horror de la tragedia."(92).

Del segundo se hace una descripción que detalla su carácter frío, superficialmente agradable, vanidoso y exento de todo entusiasmo; es "un verdadero hijo del siglo, en concreto de su último tercio"(93). Y con respecto a Josefina García, se apunta que vive de espaldas a los grandes acontecimientos políticos de su época...porque le parece de mal tono ocuparse de ellos(94). Estos tres personajes constituyen cumplido ejemplo de la atrofia espiritual y de la consiguiente incapacidad para una rica relación amorosa que Pardo Bazán atribuye a la pequeño-burguesía.

A los personajes de las clases medias se atribuyen individualidades sofocadas, asfixiadas por la necesidad de responder a los imperativos de la convención social. Son figuras reprimidas(95), de estrechas miras, incapacitadas para todo sentimiento o empresa grande, y cuya única vía de escape a la insulsez de lo cotidiano es, en más de una ocasión, el sentimiento religioso(96).

Mujer y feminista, la condesa se queja de que la convención social suponga a las damas completamente ajenas a la realidad física del sexo. Distinguiendo perfectamente entre naturaleza femenina y convención social, la bella Asís, marquesa de Andrade, resume:

"Señor, ¿por qué no han de tener las mujeres derecho para encontrar guapos a los hombres que lo sean, y por qué ha de mirarse mal que lo manifiesten (aunque para manifestarlo dijese tantas majaderías como los chulos

del café Suizo)?". Si no lo decimos, lo pensamos, y no hay nada más peligroso que lo reprimido y oculto, lo que se queda dentro."(97).

Precisamente, según señala Nelly Clemessy, los censores de la época acusaron repetidas veces de excesivamente atrevida a la condesa por su tratamiento del amor erótico, y concretamente,

"Ce qui avait toutes chances d'irriter, également, c'est la franchise avec laquelle l'écrivain introduit toujours dans ses oeuvres son propre point de vue de femme en matière amoureuse. Doña Emilia a décrit, en effet, les réactions et les impressions intimes de ses héroïnes sans fausse pudeur et elle y a mis une sincérité qui faisait alors figure de hardiesse." (98)

Por otra parte, la naturaleza carnal de las heroínas de Pardo Bazán es más visible que en otros autores de la época. Si Moscoso aparece como hombre sensual, estrechamente ligado a impulsos primarios e inclinado, más a Sabel, ese "pedazo de lozanísima carne", que a los encantos espirituales de Nucha(99); si Felipe Unceta, incluso en vísperas de su boda, acude a casa de una mujer licenciosa(100); si Perico Gonzalvo no comprendía "móviles que no fuesen sexuales" y estaba dotado de una curiosidad en estas materias que "degeneraba en erotomanía"(101); si a Rogelio lo sacaban de quicio los leves roces con la criadita por efecto del "deseo exaltado de la primera edad"(102); si Salustio se exaltaba al

"pensar que tenía allí entre mis brazos a la mujer más santa y pura de la tierra, y que esta mujer, aunque perteneciente a otro, estaba todavía virgen, intacta como el cáliz de una azucena..."(103);

éstas y otras anotaciones respecto al pujo de la sexualidad en

naturalezas masculinas, se complementan con paralelas observaciones respecto de las femeninas(104). "La naturaleza jamás pierde sus fueros"(105), dice el narrador refiriéndose a una mujer. Y así, la elegante Lina o la sensible Gelita en medio de su inocencia virginal, abrigan una sed de amor abrasadora, volcánica(106); menos cultivadas y espirituales que las anteriores, las jóvenes hijas de Neira o las de Barrientos, no consiguen disimular las ansias maritales: las urgencias de la edad acaban por empujarlas a extrañas situaciones(107); la mayor de las Barrientos huye con el novio de su hermana, la altiva Tula Neira acepta inusitadamente la humilde mano de un pintor de brocha gorda,...y Argos Neira se sume en un hondo padecimiento neurótico que cobra el aspecto de acendrado fervor religioso. Sobre los sufrimientos de esta última señorita, ya doña Milagros explicaba:

"Siempre que vea usted una mujer o un hombre con fatigas de muerte, no se derrija los sesos cavilando; es por la otra cara de la luna...¿Está usted? Es por un Adán o una Eva..."(108).

Todavía más gráficamente, el doctor Moragas interpreta los trastornos neuróticos de la jovencita con la frase:

"Carrera que no da el potro, en el cuerpo se le queda"(109).

El poder del instinto se ejerce sobre toda clase de mujeres; desde la linda e intachable Asís Andrade, que una tarde de sol y romería cae en brazos de Pacheco sin tener siquiera la disculpa de un irrefrenable sentimiento amoroso(110), hasta la vacía e insustancial Josefina García, incapaz de un sentimiento generoso

y cálido, pero que

"traducía, en cambio, a maravilla la enervante molicie amorosa, los poemas incendiarios que en la habanera se encerraban."(111).

Se revela por tanto correcta la perspectiva de Gabriel Pardo, cuando afirmaba:

"también las señoras pagan tributo a la barbarie, lo cual puede no advertirse a primera vista porque su sexo las obliga a adoptar formas menos toscas y las condena al papel de ángeles..."(112).

Y también correcta la óptica del doctor Luz, que aconsejaba a su pupila:

"en tu interior no te sientas humillada ni culpable porque te suceda lo que viene sucediendo a la Humanidad desde su origen."(113).

Sin embargo, la reivindicación de lo biológico no agota la dialéctica que entre espíritu y materia establece Pardo Bazán en el tratamiento de las relaciones amorosas. Es sabido que su narrativa atraviesa una época que suele denominarse "espiritualista", época que vendría marcada por el predominio que lo ideal-espiritual adquiere sobre lo material. El momento de inflexión hacia dicha tendencia espiritualista desde un primer naturalismo vendría marcado por la producción de Una cristiana y La prueba, que relatan precisamente el progresivo sometimiento de los impulsos emocionales de Carmina Aldao a los imperativos del ideal cristiano, y su completa desatención a los factores circunstanciales, materiales o carnales, que pudieran torcer su voluntad de "perfecta casada". Desde la sensualidad voraz y

avasalladora de Los pazos de Ulloa y Madre Naturaleza, hasta el espiritualismo triunfante en Una cristiana y La prueba, Pardo ha conseguido diversificar las tonalidades de lo amoroso recogiendo ambos extremos.

En la novelística de Clarín, por el contrario, los personajes se ven impotentes para eludir la servidumbre del instinto. Es curioso constatar que, en las dos novelas largas publicadas por Clarín, sólo los protagonistas, Ana Ozores y Bonis, respectivamente, creen en la existencia del amor(114). Ambos tienen inclinaciones románticas que contrastan con el pedestre prosaísmo considerado de rigor por su entorno(115); y ambos aspiran a un amor abrasador y delicado a la vez, un amor afín a su sensibilidad, que no logran encontrar jamás, aunque en algún momento los dos crean haber logrado su deseo, engañándose respecto a sus respectivos cómplices en el adulterio.

Mientras Ana se duele de que "Sólo ella no tenía amor"(116), y siente envidia de todas las vetustenses, dos hombres, el Magistral y Alvaro Mesía sostienen una lucha sorda para obtener su atención. Pero esos dos hombres que intentan conquistar a la Regenta están simultáneamente convencidos de que el amor es una entelequia, una fórmula delicada inventada por la sociedad para hacer admisibles y dar curso a los impulsos carnales más groseros.

De ahí que, en los primeros momentos, cuando De Pas se ve cautivado por los encantos espirituales que en Ana advierte durante sus íntimas pláticas en el confesionario, él cree aspirar

exclusivamente a una excepcional, sublime, amistad espiritual; sabe que sus emociones serían descritas por los libros como "amor platónico", pero el magistral- y ello constituye además un adecuado mecanismo para prolongar su sosiego espiritual- insiste en estar seguro de que "amor" es sólo una palabra, de que no existe esa clase de emoción desinteresada y absorbente, sino impulsos animales....o muy lejos de ellos, la posibilidad recién descubierta de una delicada afinidad espiritual.

También Mesía es ajeno a la sensibilidad romántica de Ana: "El creía firmemente que no había más amor que uno, el material, el de los sentidos"(117). Es decir: al igual que Don Fermín de Pas, Mesía sólo admite la posibilidad de una inclinación grosera y egoísta de la carne y supone que es eso lo que, por decoro, se vela convencionalmente con la palabra "amor".

En cuanto a Emma, su complexión mental es la de un zoquete adocenado y mezquino; su óptica acerca de la realidad queda definitivamente desvelada en la descripción siguiente:

"como la mayor parte de las criaturas del siglo, no tenía vigor intelectual ni voluntario más que para los intereses inmediatos y mezquinos de la prosa ordinaria de la vida; llamaba poesía a todo lo demás, y sólo tenía por serio en resumidas cuentas lo bajo, el egoísmo diario, y sólo para esto sabía querer y pensar con alguna fuerza."(118).

Mesía y Emma son, no simplemente personajes exentos de repulgos románticos(119) en su manejo de la realidad cotidiana, sino individuos que además profesan ese "positivismo de perro rabiado" "que niega las facultades más nobles del hombre"(120) y

del cual Clarín abominó repetidamente. Ese positivismo materialista miope y zafio que se atribuye a Mesía en La Regenta asoma repetidamente en la novela para ser ridiculizado. El punto de vista de don Alvaro constituye una completa falsificación de las teorías científicas con que había trabado contacto a través de sus lecturas(121). Lo vemos equivocarse lamentablemente, una y otra vez, con respecto a los movimientos íntimos de Ana, que él siempre interpreta acudiendo a un burdo biologismo de café.

Más avanzada la novela, Ana sofocará cada vez más difícilmente(122) sus propios impulsos carnales -en sus sueños, las sensaciones inoportunas que puede evitar de día la asaltan irremediablemente; la salud recobrada, la primavera, defienden los derechos de su cuerpo joven-, mientras sus dos pretendientes se ven impelidos a recorrer paulatinamente el camino inverso: De Pas, tras el baile del casino, comprende que lo que siente por Ana es amor, que el amor no es todo lascivia, sino también ese enorme dolor "capaz de redimir la culpa más grave"; reconoce ya plenamente su pasión amorosa (123). Por su parte, Mesía, contra todo pronóstico, llega a sostener una larga relación de amor platónico con la Regenta, y se sorprende a sí mismo gozando como no recordaba haberlo hecho nunca en tales situaciones(124); llega a estar tan enamorado como él era capaz de estarlo(125).

Si tanto el Magistral como Don Alvaro se ven conmovidos en su psicología íntima por la gracia excepcional de Ana, lo cierto es que ninguno de los dos abriga una pasión desinteresada, generosa y orientada a alimentarse exclusivamente de satisfacciones espirituales; nada más lejos de las pretensiones

de ambos. Aunque Ana llega a convencerse de que Mesía no la quiere por capricho o vanidad, sino "por verdadero amor" (126), y más adelante advierte también que Fermín está enamorado de ella(127), sus dos pretendientes esconden una voracidad brutal y egoísta. Como ha señalado Carolyn Richmond (128), ambos la engañan: ni la quiere de verdad Mesía, ni es el alma de Ana lo que ama De Pas. Fermín se siente "esposo espiritual" de Ana, pero piensa con deleite en la eventualidad de que la Regenta se vuelva loca y él pueda gozar impunemente de su hermoso cuerpo(129). En el asedio de Mesía, el amor propio y la vanidad priman sobre cualquier otro factor: jamás abandona su posición de íntimo distanciamiento agresivo y de defensa de la propia imagen(130). Cuando tiene oportunidad de declarar su amor, Mesía construye una declaración "apasionada pero respetuosa, discreta, toda idealismo" (131); e igualmente proclama con elocuencia apasionada su amor ante Paquito Vegallana. Pero todo ello no son sino artimañas de seductor avezado, pues , como explica el narrador, entre tanto los pensamientos de D. Alvaro "probaban la falsedad de su amor", hecho de amor propio y cobardía a partes iguales (132).

En La Regenta, de Clarín, la marca de lo biológico-instintivo, nunca elevada a la categoría de exposición teórica por parte del autor, configura el sentido profundo de la obra. El tratamiento sugerente y reiterado de los rozamientos eróticos, de las evocaciones sensuales, de los sofocos de la carne, la convierten en un cuidadoso estudio de los conflictos suscitados a este respecto. John Rutherford, en su introducción a la

traducción inglesa de la obra, afirma incluso

"la presencia del sexo como principal, (aunque a menudo de forma subconsciente) motivador de la acción. La Regenta ofrece una explicación detallada de lo que los psicólogos llaman sublimación (en Ana especialmente, pero también en personajes menores como Visita, que chupa caramelos como substitución del sexo)"...(133).

Lo físico, el instinto primario se abre paso en la novela progresivamente hasta desbordar las previsiones de los personajes principales: de Ana Ozores, que acaba descubriendo la gloria de la carne; de Mesía, que goza la entrega de la regenta más de lo que jamás pensó; del poderoso magistral, cuya fraternidad espiritual con Ana desemboca en una furia bestial y asesina...A lo largo de toda la novela, estos personajes principales y otros secundarios han estado bordeando continuamente "lo prohibido": la coqueta y provocativa Obdulia Fandiño, la muy corrida marquesa de Vegallana, la envidiosa y turbia Visita, el timorato Saturnino Bermúdez, el sigiloso marqués de Vegallana, el superficial Paquito...todos aparecen pendientes de experiencias eróticas pasadas o de presentes posibilidades sensuales. La sensualidad, el sexo más o menos rebozado de respetabilidad, ocupa buena parte del tiempo y de los esfuerzos de los personajes.

Carolyn Richmond ha señalado la importante presencia de los aspectos biológicos en La Regenta y su destacado papel como contrapeso irónico frente a los intentos, sinceros o fingidos de los personajes, por remontar el vuelo hacia las regiones de lo ideal-heroico(134).

Por su parte, García Sarriá ha interpretado La Regenta como

el más contradictorio y atractivo intento clariniano de integrar lo erótico-sexual en el amor(135). Ana Ozores, nunca plenamente consciente del dilema en que se debate, dejará al final el problema en suspenso: jamás llega a rebelarse, jamás llega a escoger entre proclamar la legitimidad de sus impulsos naturales y la definitiva sumisión a una moral, establecida exteriormente y reconocida íntimamente, que la obliga a renunciar definitivamente a ellos. Ana desarrolla un permanente movimiento pendular entre las instancias de la carne y el ansia de responder a los valores establecidos. Según García Sarriá, el conflicto expuesto por Clarín en esta obra responde a la contradictoria y vacilante actitud personal del propio autor a este respecto. Y ése es el fundamento de sus dos novelas conclusas: la contradicción entre la perspectiva idealizante y la realidad biológica respecto a las relaciones amorosas. Por tanto, en la novelística de Clarín, el problema de la integración de lo biológico instintivo en el sentimiento amoroso ocupa un lugar central, y es un dilema que sólo se verá resuelto en Su único hijo"(136).

En esta última novela, el extravío de los impulsos eróticos, la sensualidad pervertida y la voracidad de la carne ocupan amplio espacio en la obra. Marta es una bacante de pensamiento, que sólo guarda la más escueta virginidad material(1); Emma experimenta una voluptuosidad enfermiza durante los masajes terapéuticos que reclama; da rienda suelta a su lujuria cuando supone a su marido recién salido de otra cama; y siente una atracción oscuramente homosexual hacia Serafina; Serafina mantiene con Bonis una fogosa relación carnal repleta de sabias

y rebuscadas caricias; Mocchi pervirtió en el pasado a la cantante y, una vez adiestrada, la arroja en brazos de amantes diversos...

La promiscuidad sexual es la marca característica del grupo central de personajes que se presenta en Su único..... Aquí apenas entrevemos los movimientos generales de la población, de esa ciudad innominada en que se desarrolla la novela; pero vemos a los cantantes de ópera y a la familia Valcárcel, manteniendo intrincadas relaciones eróticas en que la perversión de los instintos es regla. Clarín entra incluso a mostrar el extravío del matrimonio protagonista: para incentivar su encuentro amoroso, los esposos acuden al expediente de fingirse cada uno el amante del otro: Emma se dice Serafina, y Bonis consiente en trasmutarse en Minguetti.

Los protagonistas de Clarín viven en una atmósfera de sensualidad exacerbada. En La Regenta, la sociedad de Vetusta aparece distribuida en grupos perfectamente delimitados, de escasa permeabilidad entre sí: "la clase", los indianos, el clero, los criados...y los menestrales y artesanos en un fondo difuminado. Pero hay también un rasgo común, del que participan todos los personajes principales e incluso secundarios, y que impregna la atmósfera general de la ciudad novelada: la concupiscencia. Los impulsos secretos de la sensualidad, los pecados eróticos pasados, el pronóstico sobre los pecados de lujuria por venir, ocupan el centro de las conciencias y vemos a los personajes moverse escépticos, atormentados, maldicientes,

girando siempre alrededor de ese núcleo de interés común: el placer carnal. Tanto es así, que varios críticos de la época, entre ellos Galdós y Menéndez Pelayo, consideraron inverosímil una sociedad como la de Vetusta: tan volcánica sensualidad, aunque sofocada, parecía imposible en una ciudad provinciana, cuyo máximo pecado, en opinión de muchos, habría de ser el aburrimiento y no la carne. Sea o no verosímil, lo cierto es que el Magistral cae una y otra vez en groseras aventuras con las sirvientas: Teresina, Petra...y sabemos que en el pasado anterior a los hechos novelados hubo "antiguos charcos" y que su madre conjuró difícilmente el escándalo(137); Petra es una "rubia lúbrica", según reitera el narrador, y la veremos lanzarse en brazos del Magistral o de Mesía, y buscar una culpable relación con su amo, don Víctor Quintanar; Obdulia es una mujer corrida, según es sabido, y no tiene reparos en provocar al infeliz Bermúdez, asediar al magistral o coquetear con Pedro, el cocinero de los Vegallana(138); a Paquito Vegallana suele sorprenderlo su madre en brazos de costureras o planchadoras de la casa (139), pese a sus aspiraciones de amor ideal; la marquesa de Vegallana opina que "la libertad se refería principalmente al sexto mandamiento" y considera de rigor los deslices eróticos (140); el marqués de Vegallana peca asiduamente pero con sigilo elegante en las aldeas de alrededor; Ronzal gusta de heredar las queridas de Mesía, lo que no siempre logra(141); Visita se rindió antaño a Mesía...Y no ya las conciencias individuales; también las reacciones colectivas se orientan en torno a la omnipresente lujuria: en las veladas de "la clase", los rozamientos e insinuaciones sigilosas y culpables llenan las horas; hasta en

los actos religiosos más rigoristas se desata el rayo de la lujuria...(142).

Es decir: Vetusta vive, no para el amor, sino para la sensualidad(143). Ana Ozores, que busca desesperadamente el amor(144), será severamente castigada.

Seguramente la morosidad con que los protagonistas de Clarín se entretienen en los preliminares del amor o amor platónico es una circunstancia que viene a ilustrar el hecho de que ni Ana ni Bonis participan tan cínica y voluntariamente como el resto de los personajes en esta generalizada vorágine de los sentidos(145). Lo cierto es que, en La Regenta, Mesía logra, a costa de muchos desvelos y siguiendo una sutil estrategia, hallar el momento oportuno para que su declaración amorosa sea escuchada por Ana; Serafina, en Su único..., no puede hacer idéntica declaración sin dañar la imagen que según la distribución convencional de roles amorosos corresponde a la mujer, pero se las arregla para provocar la declaración de Bonis:

"Para hacerle (a Bonis) la operación peligrosa de la 'declaración', a lo que la ardiente inglesa estaba resuelta, tuvo que cloroformizarle con miradas eléctricas y emanaciones de su cuerpo, muy próximo al del paciente."(146).

Salvado el escollo en ambas parejas novelescas, ni Ana ni Bonis manifiestan prisa ninguna por consumar la entrega física. Ana se complace en la fraternidad espiritual con Mesía, mientras que Bonis amenaza con prolongar indefinidamente los preliminares amorosos(147). Sólo un audaz golpe de mano de don Alvaro, que se

cuela una noche por el balcón en la alcoba de Ana, y una decidida actuación de Serafina, que agarra y besa al trémulo Bonis con fogosa lujuria(148), consiguen sacar las respectivas relaciones del impasse. Los protagonistas de Clarín aparecen tímidos o resistentes frente a las urgencias de la carne, a las que sólo se rinden mediante un enérgico empujón de sus amantes respectivos. La trayectoria de estos protagonistas revela la insatisfacción íntima del propio Clarín, que no halla solución definitiva a sus conflictos existenciales ni en un positivismo determinante que reduce lo humano a un mecanismo biológico, ni en un idealismo que interpreta lo corporal como mera manifestación de lo espiritual. Sus protagonistas son algo más que cuerpos en movimiento, pero el autor no les consiente tampoco una feliz subordinación de lo físico al imperio de lo espiritual(149).

* * * * *

Según cierta crítica, el tratamiento del tema amoroso en la novelística española de la Restauración incluye, aparte de las referencias directas al ámbito de lo puramente instintivo, referencias sexuales simbólicas de tipo freudiano(150). Stephen Gilman(151) identifica como símbolos sexuales ciertos tubos que Isidora mira en un escaparate, aunque considerará muy probable la no intencionalidad consciente de Galdós al incluirlos en su novela; John Rutherford(152) atribuye a Clarín una modernísima perspectiva psicológica que, con su acertado manejo de datos sobre la personalidad, posibilita la utilización de

trasposiciones sexuales claras: Visita chupa caramelos en sustitución del sexo; los sueños eróticos de Ana constituyen un componente revelador de su personalidad...; también en La Regenta, Luis Ricardo Alonso(153) toma por un símbolo de significado sexual el frotamiento de la sillería del coro por parte del Magistral, cuando éste se halla desasosegado charlando con Ana. Joaquín Casaldueiro(154) considera que en Sotileza hay una transparente alusión a la eyaculación en el incidente que se produce entre Silda y Muergo y Andrés, con motivo de cierta excursión marina; Carlos Feal Deibe(155) interpreta como una alegoría de significado sexual el descenso a los sótanos de la casona que emprenden Julián y Nucha en Los pazos de Ulloa...

Pese a que parece posible una interpretación simbólica sexual de estos y otros pasajes novelísticos de la época de la Restauración(156), pensamos con Hobsbawn (157) que "es completamente injusto aplicar patrones postfreudianos a un mundo prefreudiano", y téngase en cuenta que la difusión de Freud en España data de los años veinte(158). En muchos casos es altamente rebuscada tal interpretación simbólica; en otros, parece por lo menos dudoso que el autor quisiera sugerirla.

Como quiera que sea, la integración marcada de lo biológico-instintivo en el diseño del sentimiento amoroso, se produce en la novelística española de la Restauración con notable pudor(159). Una nota destacada por varios críticos respecto a distintos autores y relatos, es la delicadeza con que los novelistas españoles abordan los pasajes más escabrosos del hilo narrativo, tratando de salvar el sentido del texto sin herir la

susceptibilidad de sus lectores. Respecto a Galdós, anota Gilman:

"En contraste con las novelas de nuestro siglo dedicadas a la conciencia erótica, "Fortunata y Jacinta" se nos antoja particularmente casta y reticente sobre lo que está realmente ocurriendo"(160).

También Sopena observa que Galdós

"conquista auténticas cimas expresivas del máximo erotismo, limpio de pornografía"(161)

Respecto a Pardo Bazán, que en La madre naturaleza trata de un incesto, ya explicaba Entrambasaguas:

"Tan monstruoso argumento se trata por la autora con una delicadeza y una adecuación de la técnica naturalista, que no podría ofender al más exigente lector, en una égloga en que el instinto animal se sobrepone al refinamiento renacentista".(162).

Y Cyrus DeCoster(2) anota sobre la condesa:

"erotic descriptions are not to be found in her novels"(163).

La habilidad expositiva de los autores, que consiguen evocar coitos adúlteros, incestos, partos...etc., sin incluir pasajes pornográficos en la narración, no evitó en muchos casos el escándalo entre el público y la crítica(164).

Estos novelistas hablan de los asuntos sexuales más escabrosos, pero logran referirse a ellos con la mayor austeridad y dejar bien enterado al lector economizando detalles gráficos(165). Por ejemplo, la consumación del acto sexual se ejecuta en diversas novelas. Si analizamos comparativamente la

estrategia empleada por los distintos autores para relatar la entrega sexual completa de sus heroínas, observaremos que un recurso frecuentemente empleado por los novelistas de la Restauración para velar púdicamente los instantes de consumación amorosa plena, consiste en detallar el proceso psicológico que conduce a la heroína hasta el umbral de la entrega física; y llegado ese momento, abandonar el seguimiento del personaje, dejando al narrador o bien abandonado en una habitación solitaria, o bien sujeto a los movimientos de otro personaje secundario.

La táctica de frenar los pasos del narrador, que queda inmóvil y sólo en el recinto inmediato al de la consumación carnal mientras ve marchar a la heroína seguida de su amante, se produce en Pepita Jiménez, de Valera, o en Gloria, de Galdós. El esquema de ambas situaciones es muy similar: ella intenta escapar de las fuertes emociones que experimenta saliendo de la habitación y corriendo hacia otras dependencias interiores; él la sigue en su fuga mientras el narrador queda quieto. Posteriormente la heroína reaparecerá dolorida por la enormidad y el horror de su propia falta, pero sin intentar exculparse en modo alguno(166).

Una variante narrativa muy próxima a la anterior consiste en ligar la voz del narrador, que venía ocupándose de la heroína, a otro personaje secundario en la situación inmediatamente anterior a la entrega amorosa. Esta es una estrategia repetidamente empleada por Galdós, que la utiliza en La desheredada y en La de

Bringas, y aplicada por la Pardo Bazán en Insolación. En La desheredada, el narrador acompaña a Isidora y a don José Relimpio mientras esperan junto a la esquina en que murió Prim asesinado. Al aparecer un caballero con gabán, Isidora echa a correr hacia él y se cuelga de su brazo; pero el narrador queda en la esquina con el dolorido don José que en ese momento nos está facilitando la identidad del esperado(167). Enseguida se cierra ese capítulo; al siguiente nos topamos con doña Laura de Relimpio enojada porque Isidora no se comporta con decoro: "se había quedado a dormir fuera de casa en la noche del 11"(168).

En La de Bringas, el narrador permanece en el entorno doméstico, siguiendo a don Francisco Bringas en sus movimientos y preocupaciones; entretanto, sale Rosalía diciendo que acude a una visita de compromiso; pero regresará con mucho retraso y evidenciando un malestar y una humildad raros en ella y que nos darán la clave de lo sucedido(169). En Insolación, Pacheco consigue por fin pasar la noche en casa de Asís. Pero el narrador quedará fuera, en la calle, esperando largamente junto al aburrido cochero que condujo al galán hasta allí(170).

En la novela de la Restauración, el momento inmediatamente anterior a la entrega, en que la preparación psicológica para la misma ya se ha visto completada en el espíritu de la heroína, marca el final de un capítulo, de forma que la consumación amorosa se produce en la transición entre dicho capítulo y el siguiente, que se abre dando inequívocas muestras de que nos encontramos en una situación nueva(171). En pocas ocasiones penetran los autores en el lugar de los hechos para cortar el

hilo narrativo una vez iniciados los preliminares de la entrega. Ello ocurre marcadamente en el capítulo XXI de La madre naturaleza, en que se abandona a los dos jóvenes amantes sólo después de asistir a un primer beso, cargado de abrasada sensualidad, y que se ha de suponer seguido de efusiones que completan la consumación del incesto(172). También Valera, en Las ilusiones del doctor Faustino, abandona la alcoba del protagonista y cierra el capítulo sólo tras asistir a un primer abrazo entre éste y su "amiga inmortal", abrazo frenético por cierto, pero carente de calor erótico(173).

Del mismo modo, y por las mismas razones de pudor y redundancia narrativa, resulta innecesario e infrecuente mostrar a los amantes en el lecho, o en la intimidad de la alcoba, tras el acto carnal. Tal ocurre en Gloria y en Las ilusiones ...(174).

Aparte de todos los recursos mencionados para velar púdicamente la consumación del acto carnal a lo largo del hilo narrativo, cabe desde luego la posibilidad, y todos los autores se sirven de ella, de aludir fugazmente al hecho, sin nombrarlo directamente. Así se produce la entrega de Verónica Montálvez(175), el adulterio de Costanza(176), el de Eloísa(177), el amancebamiento de Soledad (178)...

Galdós, el de más nutrida producción novelesca y el que muestra a mayor número de heroínas que se entregan a sus amantes a lo largo del hilo del relato, no agota con todo lo antedicho su estrategia narrativa. En algún caso, la entrega de una heroína se produce, no entre dos capítulos de una novela, sino entre dos

novelas: Amparo es en El doctor Centeno todavía inocente; en Tormento es ya una joven marcada por su pecado con un sacerdote. Y todavía otra posibilidad: la deshonra de Fortunata es narrada en un primer plano por el seductor, que se confiesa a su esposa(179)...y por tanto vela prudentemente los detalles del asunto. Galdós articula recursos narrativos originales y exclusivos.

NOTAS

(1)-Trás la publicación de El buey suelto.., al verse acosado por los críticos mojigatos, Pereda proclamó: "el pecado de la deshonestidad sería, entre los varios que cometo en mi libro, el único que no perdonaría jamás mi conciencia" (en carta recogida por José F. Montesinos, Pereda o la novela idilio, Madrid, Castalia, 1969, p. 64.

Laureano Bonet se ha referido a la "autocensura moral" de Pereda en su extenso estudio sobre este autor: El realismo en la obra de José María Pereda, Barcelona, Universidad, 1976.

(2)-Esa reticencia le fue reprochada ya por Menéndez Pelayo y por los noventayochistas.

(3)-Peñas arriba y El sabor de la tierruca, respectivamente.

(4) En esta obra, el pasaje del primer beso entre Pedro y Clara, p. 178, resulta sorprendentemente fogoso y plástico, a la vista de los hábitos narrativos anteriores:

"...la luz de los ojos de aquella mujer irresistible me envolvía en su centelleo fascinador; veía el agitado ondular de su seno, y su boca estaba cerca de la mía...y aún nos acercamos más, porque un mismo impulso nos movió a los dos; y entonces mis labios, que no acertaban a modular una sílaba, sellaron en los suyos con fuego la respuesta.

Apartóse de mí con la fuerza y la velocidad del rayo; salió de la sala, y yo salí detrás, ciego, enloquecido..."

Por otra parte, ese fogoso beso fue motivo de críticas moralizantes de las que Pereda hubo de defenderse mostrando la necesidad de tal pasaje para que la novela no perdiera su sentido. Sobre las discusiones habidas al respecto, v. José F. Montesinos, Pereda o la novela... cit., p. 145 y ss.

Sin embargo, incluso en esta novela, ya anotaba Clarín la distancia habida entre lo escabroso del tema y lo púdico de su exposición. Comentaba Leopoldo Alas que Pereda eludía los pormenores del adulterio y la prostitución, y señalaba que el santanderino nos hace "ver con una sola frase" lo que otros "pintan con muchas pinceladas"; pero no por ello lo consideró ni más ni menos naturalista o moral que a Flaubert o a Eça de Queiroz. V. Solos..., p. 130.

(5)-La puchera, O.C., 1642.

(6)-González Herrán, La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Col. Pronillo, 1983, p. 98, haciéndose eco de lo manifestado por Leopoldo Alas en Solos..., ed. cit., p.320, señala concretamente que Agueda, de De tal palo..., "es una heroína tan falta de ardor para las pasiones humanas, que apenas se sabría de su existencia si el autor no la asegurara". Otras protagonistas peredianas, menos acartonadas emocionalmente, aparecen igualmente desprovistas de impulsos sexuales.

(7)-José F. Montesinos, Pereda o la novela... cit., p. 67, explica: "El mundo novelesco de Pereda parece implicar la creencia en una realidad poética y moral a un tiempo - poética porque moral-, encanto y lección de conducta, en que la pureza de sentimientos y la rectitud de las acciones condicionan la belleza". De ahí que el retrato de las heroínas gravite muy principalmente sobre la necesidad de mostrar la honestidad de las niñas. Pereda es un "moralista provinciano", según Montesinos, ob. cit., p. 144-5.

(8)-El tema de la conjura de los malos contra la honra femenina es uno de los preferidos de Pereda: también en Sotileza encontramos a una muchacha de conducta intachable, Silda, que sin embargo ve su honra en peligro tras el encierro sorpresivo a que la somete Carpia Mocejón; y en La puchera, Inés ve peligrar la suya a manos de la Galusa y Marcones, del mismo modo que Agueda, en De tal palo..., estuvo en un tris de perderse por las asechanzas de don Sotero y Bastián.

(9)-El sabor de la tierruca, cap. XVIII, "El secreto de María".

(10)-La Montálvez, O.C., I- 1531.

(11)-Ibídem, 1535.

(12)-De ahí que, si bien la prensa local santanderina reaccionó a la publicación de esta novela tachándola de inmoral, en Madrid los periódicos señalaban que hasta los sacerdotes más intransigentes concedían su lectura por considerar que encerraba una provechosa lección moral. Por ello mismo la encarecía el Padre Coloma, aunque Menéndez Pelayo consideraba la lección excesivamente gráfica. V. al respecto González Herrán, La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Col. Pronillo, 1983, p. 294 y ss.

(13)-Pese a todo lo antedicho, Joaquín Casaldüero, "Sentido y forma de Sotileza", en Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Diputación Provincial de Cantabria, 1985, pp. 119-33, interpreta esta obra como muestrario de la pujanza de lo erótico; la obra estaría poblada de "personas de extraordinaria complejidad, viviendo el amor en su nivel sexual y en el más acendrado cariño". Ese "nivel sexual" se transparentaría, según el crítico, a través de escenas de inequívoco valor sexual simbólico, como el pasaje en que Silda azota a Muergo, y aquel otro en que Andrés lanza sobre Muergo la tinta de un calamar; en el primer caso, Casaldüero afirma que hubo una eyaculación del monstruo y que ambos gozaron; en el segundo, asegura que se trata de una eyaculación simbólica. Nosotros no conseguimos ver eyaculación ninguna en esta novela y opinamos que Casaldüero fuerza el sentido del texto, quizás guiado por Menéndez Pelayo, que sospechaba "turbadoras aberraciones" en el afecto de Sotileza a Muergo.

(14)-Concepción Fernández Cordero, ob. cit., pp. 38-9.

(15)-Sin que medie unión sacramentada, Pepita se entrega a Luis de Vargas, en Pepita Jiménez; Rosita y María, a Faustino, en Las ilusiones...; Rafaela a diversos amantes, en Genio...

(16)-Las distintas voces narrativas que intervienen en este relato oscurecen cuidadosamente los episodios sexuales bajo una maraña de sobrentendidos y referencias eruditas. Ello es particularmente notable en el apartado de la obra titulado "Confidencias", donde la propia protagonista narra su aventura con un joven paraguayo durante una travesía marítima; entre intrincadas alusiones a la Jerusalén libertada y a la mitología clásica, Rafaela comunica su propia entrega amorosa de la manera más aséptica imaginable.

(17)-"Ella no sabe decir que no a quien ella cree verdaderamente necesitado y a quien lo pide con ahinco. Al mismo tiempo, su comprensión de la belleza es clara y sublime"...(Genio..., O.C., I-643).

(18)-Genio..., O.C., I-695.

(19)-V., por ejemplo, en Pepita Jiménez, O.C., I-156-57 y 177, con qué fuego y plasticidad explica Pepita su pasión al Vicario y a don Luis, respectivamente.

(20)- Sobre la calidad del sentimiento amoroso en la novelística de Valera, v. principalmente Jean Krynen: L'esthetisme de Juan Valera, Salamanca, Universidad, 1946, y Carole Rupe: La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera, Madrid, Pliegos, 1986.

(21)-Las ilusiones..., O.C., I- 357.

(22)-Mariquita y Antonio, O.C., I-977.

(23)-Sobre los ataques al "amor platónico" que el autor desliza en toda su obra, novelesca o no, han hecho hincapié todos sus críticos. La demostración palmaria de la muy negativa consideración que tal clase de amor merece a Valera puede hallarse en su Asclepigenia, un "diálogo filosófico amoroso". Como ha señalado Carole Rupe, ob. cit., ed. cit., p. 55, "el intento de encontrar un amor sublime, perfecto, platónico, que trasciende el mundo real, es una ilusión malsana y destructora" según Valera.

(24)-Mariquita y Antonio, O.C., I- 978.

(25)-Ibídem, 999.

(26)-Jean Krynen: L'esthetisme de Juan Valera, Universidad de Salamanca, 1946, p.12.

(27)-Carole Rupe, ob. cit., p. 28.

(28)-Lo destacan, entre otros, Carmen Bravo Villasante, Pepita Jiménez, mujer actual, Madrid, F.U.E., 1976, y Manuel Azana, en su Prólogo a Pepita Jiménez, Clásicos Castellanos, Madrid, 1971.

(29)-Pepita Jiménez, O.C., I-177.

(30)-Ambos en Las ilusiones....

(31)La Pardo Bazán en Los pazos de Ulloa; Palacio Valdés en Tristán o el pesimismo, por ejemplo.

(32)La exposición directa y explícita que el poder de los impulsos sexuales primarios tienen en la naturaleza femenina es asunto siempre eludido por Valera, nada afín al biologismo que exhiben otros narradores de la Restauración. Pese a todo, como ha señalado Knorst, Valera's Protean..., ed. cit., p. 76 y ss., muchas de sus heroínas transparentan un importante ingrediente sensual; incluso Doña Luz, la más fría exteriormente gracias a su permanente esfuerzo de autocontrol, se arroja a besar el rostro del padre Enrique moribundo.

(33)-Genio..., O.C., I- 642, 661...etc.

(34)-Ibídem, 643.

(35)-Mariquita..., O.C., I-980.

(36)-Ibídem, 1015.

(37)-Ello no impide que el trabajo de Palacio Valdés haya sido objeto de una crítica apologética - Carlos María Abad, Pedro González Blanco, Rafael Narbona, Camile Pitollet...- que glosa precisamente su sentido moral y su casta contención. Mariano Baquero Goyanes, en su prólogo a Tristán..., Madrid, Narcea, 1971, p. 33, se hace eco de esa crítica anterior y asegura que el novelista "se mantiene siempre dentro de un tono respetuoso, moralizante y hasta, en ocasiones, rosáceo...". A una especial atención hacia el público femenino, atribuye Baquero Goyanes el que "los atrevimientos realistas, en temas o expresiones, del narrador nunca rebasaran ciertos topes o condicionamientos; justamente aquellos que impidieron su allegamiento al naturalismo finisecular".

(38)-V. El cuarto poder, O.C., I-569-70. Hasta aparecen insultos de carácter sexual. Durante el proceso de La fe, el ama del cura insulta a la beata embustera: "-...;Bribona, que has andado siempre detrás de los curas, como una perra salida!...;Meterla en un baño de agua fría para que se refresque!..." . O.C., I-1043.

(39)-Maximina, O.C., I-338.

(40)-En esta discusión, Palacio Valdés sigue una vez más esa técnica de iluminación mediante el contraste, tan habitual en sus páginas y que ya observaba Roca Franquesa en "La novela de Palacio Valdés...", cit., BIEA, pp. 455-6: "...la técnica del

contraste constituye una de las características fundamentales del escritor asturiano; contraste en todos los órdenes, en el físico, en el moral, en el espiritual."

(41)-La fe, O.C., I-1009-10.

(42)-Marta y María, O.C., I-38.

(43)-María ha sido interpretada como un personaje psicopatológico por la crítica. En opinión de Santiago Melón y Ruiz de Gordejuela, "Tipos psico-patológicos en la literatura de Palacio Valdés", Revista de la Universidad de Oviedo, Jul-Dic. 1943, pp. 201-28, María es una histérica que sublima el instinto sexual a través del misticismo. Y A. L. Owen, "Psychological Aspects of Spanish Realism..", cit., p. 3, afirma: "We are concerned here with a plainly psychopathic case of religious melancholia induced as a defense or compensatory mechanism for sexual frigidity".

(44)-El cuarto poder.

(45)-Pese a la repugnancia de Palacio Valdés frente a ciertos estereotipos románticos, en sus novelas alienta el idealismo; no carecen de cierto sabor romántico, que ya ha sido advertido por la crítica. Andrés González Blanco: "El patriarca de la novela española. Don Armando Palacio Valdés", Nuestro Tiempo, n. 307, Ag. 1924, p. 163, explica: "Hay en las obras de Palacio Valdés, aparentemente muy burguesas, ráfagas de idealidad..."; Mariano Baquero Goyanes, Prólogo cit. a Tristán..., p. 42: "[Armando Palacio Valdés], un escritor tan vinculado a actitudes y gustos románticos...".

(46)-Riverita, O.C., I-227-8.

(47)-Ibídem, 298.

(48)-Ibídem, 312.

(49)-El cuarto..., O.C., I-558.

(50)-Tristán..., O.C., I-1316.

(51)-Maximina, O.C., I-466.

(52)-Ibídem, 466.

(53)-Esto no impide que en varias novelas de Palacio Valdés la crítica haya advertido una importante tendencia a las situaciones melodramáticas y a los movimientos folletinescos. Rafael Cansinos-Assens, ob. cit., p. 28, particularmente severo en su crítica al novelista, afirma que Santa Rogelia es "un folletín sin profundidad psicológica". Joaquín de Entrambasaguas, en su introducción a Tristán..., en Las mejores novelas contemporáneas, t. III, Barcelona, 1974, reconoce una importante deuda folletinesca en los desenlaces espectaculares de El señorito Octavio y El idilio de un enfermo. También en El Maestrante, J.

M. Roca Franquesa, "La novela de Palacio Valdés: clasificación..." cit., descubre "trazas del género folletinesco". Incluso Camile Pitollet, ob. cit., pese a la encomiástica actitud que adopta en su comentario, resume el sentido de todo este conjunto novelístico: "Es la cándida visión de un optimista con, a menudo, visión (sic) de folletín".

(54)-Marta y María, O.C., I-21-22.

(55)-El gozoso ingreso de María en el claustro (cap. XV de la novela), constituye un verdadero abandono de sus obligaciones familiares, según se desprende de la actitud y palabras de su padre en el desenlace de la obra.

(56)-Pedro González Blanco, "Armando Palacio Valdés", La Lectura, I, 1906, p. 276: "...la sátira contra la frenología, que constituye el leit-motiv de otra de las obras más intensamente humorísticas de Palacio Valdés: El origen del pensamiento".

(57)-El origen..., O.C., II-517.

(58)-Ibídem, 564.

(59)-Según J.M. Roca Franquesa, "La novela de Palacio Valdés: clasificación...", cit., "La fe es una obra digna de figurar entre las mejores novelas de tesis del siglo XIX" y su tema central es la sátira a la ciencia frenológica y antropométrica.

(60)-Y será condenado por ello. V. el último cap. de La fe.

(61)-La hermana..., O.C., I-679.

(62)-El cuarto..., O.C., I-497.

(63)-Pardo Bazán particularmente, como veremos enseguida.

(64)-La absoluta determinación del carácter y conducta de la persona a partir de su constitución físico-biológica fue defendida por las teorías, hoy completamente trasnochadas, de Lombroso. Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., pp. 442-3, ha destacado en las novelas de Palacio Valdés, la ridiculización reiterada de las teorías lombrosianas.

(65)-La hija de Natalia, O.C., I-1673.

(66)- Véanse las páginas precedentes del presente trabajo.

(67)-Riverita, O.C., I-230.

(68)-El cuarto..., O.C., I-569-70.

(69)- Los majos..., O.C., I-1068.

(70)-Sobre espíritu y moral del personaje pardobaciano, en

relación con el dato físico, v. Mariano Baquero Goyanes: La novela naturalista española (Emilia Pardo Bazán), Universidad de Murcia, 1986 (reed. de Anales de la Universidad de Murcia, 1954-55, XII y XIII.)

(71)-La madre..., Un viaje..., y Doña Milagros, respectivamente.

(72)-Mariano Baquero Goyanes: La novela naturalista española (Emilia Pardo Bazán), Universidad de Murcia, 1986, pp.113-120. F. Barroso, El naturalismo en la Pardo Bazán, Scholar, Madrid, 1973, p. 63 y sgtes., ha señalado además que en la novelística de la Pardo, las figuras se polarizan siguiendo un criterio estable: "los personajes buenos son físicamente fuertes y gozan de buena salud; los personajes bajos, superficiales o desagradables, son físicamente débiles y enfermos."

(73)-Incluso en La Quimera, novela que según todos sus críticos corresponde a una última época pardobaciana más orientada hacia lo espiritual, se recurre a esta clase de fundamentaciones. Al descubrir en el cuerpo de Espina las señales de su drogadicción, Silvio comprende por fin el tormento interior que origina la extremosa conducta de la bella:

"...algo horrendo, una informe elevación vultuosa y rugosa, como la piel de un paquidermo, una especie de bolsa inflada, que causaba estremecimiento y asco. [...]. La negra hinchazón, el estigma que Silvio acababa de descubrir, revelaban la verdadera naturaleza de Espina, su exigencia interior, no menos insaciable y desenfrenada que su lujo exterior." (La Quimera, O.C., I-837).

Es evidente que el narrador está reflejando las sensaciones de Silvio y su proceso de comprensión de una realidad exterior a él: el personaje averigua al fin la causa física que explica la perfidia de Espina.

(74)-Mariano Baquero Goyanes: La novela naturalista española..., ed. cit., p. 104: "Un viaje de novios es, posiblemente, uno de los relatos de la Pardo Bazán más recargados de datos físicos".

(75)-Un viaje..., O.C., I-74.

(76)-Ibidem, 120.

(77)-Ibidem, 114.

(78)-Un viaje de novios.

(79)-Los Pazos de Ulloa.

(80)-La madre naturaleza.

(81)-Un viaje de novios, O.C., I-92 y 69.

(82)-Un viaje de novios, O.C., I-70 y 114. Durante su paseo junto a Pili, Miranda piensa:

"-Esta es más entretenida que mi mujer. Al menos dice algo, aunque sean tonterías, y está de buen humor, a pesar de que tiene medio pulmón sabe Dios cómo."

(83)-Tal es precisamente la precaución que adoptan Mary Lee Bretz y Robert M. Scari en sus respectivos análisis de Insolación. Véase nuestra bibliografía.

(84)-Doña Milagros, O.C.,II-412.

(85)-La Quimera, O.C.,I-767. El esmerado cientifismo del doctor, en el mundo interior de la novela se revelará inadecuado para interpretar el estado de Clara; no es el sexo, sino otras urgencias espirituales las que la embellecen. Mariano Baquero Goyanes: La novela naturalista... cit., asegura que, a partir de La Quimera, la autora reduce parcialmente la trascendencia del "dato físico"; en ob.cit., p. 127, explica: "en La Quimera, novela modernista perteneciente a una nueva etapa en la evolución literaria de la escritora gallega, el dato físico se sigue manejando, si bien encontramos ya el enfrentamiento de liberado y simbólico de Fisiología y Espíritu, de Ciencia y de Mística".

Baquero Goyanes demuestra sobradamente que en la última etapa de la condesa el "dato físico" aparece difuminado entre otros factores. Sin embargo el descrédito del fisiologismo naturalista de vía estrecha, no se produce aquí por primera vez en la novelística pardobaciana: en Los Pazos de Ulloa, la óptica simplista del doctor Máximo Juncal ya era parcialmente descalificada, como el propio Baquero Goyanes señala en ob. cit., pp. 114-15. Y lo cierto es que en La Quimera, la conducta de Espina Porcel, por ejemplo, viene fundamentada fisiológicamente. Por lo tanto, insistimos en lo dicho más arriba: las fundamentaciones fisiologistas de los movimientos eróticos deben ser cautamente evaluadas por el lector.

(86)-Precisamente, Mary Lee Bretz, "Naturalismo y feminismo en Emilia Pardo Bazán", Papeles de Son Armadans, 1977, n. CCLXI, ha analizado muy convincentemente Los Pazos de Ulloa, La madre Naturaleza e Insolación, para llegar a la conclusión de que Doña Emilia, en todos los casos, ofrece una interpretación rigurosamente biológico-naturalista de los hechos en boca de algún personaje; pero luego desborda o hace bascular esa interpretación poniendo el acento de fondo en la normativa social que constriñe los movimientos de sus figuras novelescas.

(87)-La Tribuna, O.C.,II-188.

(88)-Ibidem,142.

(89)-Que aborrece la vulgaridad y afirma: "soy un refinado exigente, lo cual me vale sufrimiento y decepción continua" .V. La sirena..., O.C.,II-891. La búsqueda desasosegada de una experiencia espiritual superior caracteriza a los protagonistas de la última etapa novelística de la condesa. V. al respecto los trabajos de Phoebe Porter Medina, Maurice Hemingway y Daniel Whitaker, citados en nuestra bibliografía.

(90) - Sobre la drogadicción de este personaje explica el narrador: "por redimirse de la pedestre realidad que tanto despreciaba, era por lo que Espina, diariamente, introducía en sus venas el veneno. El amor a lo infinito, el ansia de evadirse del prosaico mundo, podían más que los consejos de los médicos y las enseñanzas de la experiencia, que dice que no llegan a viejos los morfinómanos."(v. La Quimera, O.C.,I-837).

(91)- Que, según explica el sacerdote, "ha refinado con exceso sus pensamientos" y que confiesa "un ansia de desquite y goce y exaltación de mí misma que tiene vistas a lo infinito." v. Dulce dueño, O.C.,II- 1019 y 960, respectivamente.

(92)-Un viaje..., O.C.,I-73.

(93)-Según explica el narrador, en La Tribuna, O.C.,II-136-7.

(94)-Ibídem, 135.

(95)-Recuérdese el caso de Baltasar Sobrado, que tanto duda antes de acompañar a la cigarrera por miedo al qué dirán (v. La Tribuna, O.C.,II-163).

(96)-Esa es la salida que busca Clara Neira para eludir su prosaico destino pequeño-burgués, pero cobra una dimensión superior en otras novelas: es camino de superación casi sobrehumana que sigue la excepcional Carmiña Aldao tras su boda, en Memorias..., y La prueba; es meta final de la generosa Clara Ayamonte en La Quimera; y supone la revelación definitiva del gran amor que busca Lina en Dulce dueño. F. Barroso, El naturalismo..., cit., p. 181, ya destacaba la extraordinaria importancia que la religión cobra en las novelas de Pardo Bazán; si bien en ellas se presenta al hombre como ser siempre susceptible al influjo del medio, la condesa considera que la conducta humana está también regida por instancias morales e íntimas que escapan a los escritores zolianos. La religiosidad sería una de esas instancias íntimas que contienen a la naturaleza o modifican sus efectos. En la misma línea crítica, M. López Sanz, Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán, Madrid, Pliegos, 1985, pp. 90-100, indicaba que la religión, según Doña Emilia, es parte importante de la realidad humana, una parte tal que en sus novelas rompe con el determinismo de la materia.

(97)-Insolación, O.C.,I- 420. De éste y otros pasajes de la novela dedicados a los movimientos íntimos de Asís, Teresa A. Cook, El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán, La Coruña, Diputación Provincial, p.168, afirma: "Es fácil deducir de aquí que para la gallega, la conducta recatada y sumisa de la mujer, en contraste con la del hombre es totalmente artificial, o sea producto de la crianza que recibe".

(98)-Ob. cit., pp. 542-3. Parecida consideración hace Carmen Bravo Villasante, ob. cit., p. 165.

(99)-Los Pazos de Ulloa.

(100)-Una cristiana, O.C., I- 553.

(101)-El niño de Guzmán, O.C., II-610 .

(102)-Morriña, O.C., I- 500.

(103)-Una cristiana, O.C., I- 588.

(104)-Por cierto que, pese a la innegable importancia que la condesa concede al pujo de la sexualidad en unos y otras, siempre quiso mantener la reserva narrativa en los pasajes más escabrosos, intentando salvar el pudor, según han señalado repetidamente sus críticos. V. especialmente Joaquín Entrambasaguas, "Emilia Pardo Bazán. Estudio preliminar de La sirena negra, en Las mejores novelas contemporáneas, Barcelona, Planeta, 1958; Fernando J. Barroso, El naturalismo..., cit.; Cyrus C. DeCoster, "Pardo Bazán's Insolation: A Naturalistic Novel?", Romance Notes, 13 (1971-2), p. 87-91, Mariano López Sanz: "Puntualizaciones en torno al naturalismo literario español", Cuadernos Americanos, 216, 1978, pp. 209-225.

(105)-Memorias..., O.C., II-485. Precisamente, toda la historia de Asís Taboada, en Insolación, ha sido interpretada por Mary Lee Bretz, "Naturalismo y feminismo..." cit., p. 219, como la narración de una "evolución moral en la que el instinto, considerado como elemento imprescindible que enriquece la experiencia humana, se reconcilia con las normas sociales."

(106)-Dulce dueño, O.C., II-981 y El niño..., O.C., II-596, respectivamente.

(107)-Como señala Nelly Clemessy, ob. cit. p. 503, la condesa relaciona la deficiente educación de estas jóvenes de clase media con su torpeza y desorientación moral.

(108)-Doña Milagros, O.C., II- 402. En Memorias de un solterón encontraremos de nuevo a Argos Neira acorralada por las urgencias de la carne, pero esta vez optará por desahogarse sin repulgos con un varón. Feíta Neira, lúcida, explicará: "se ha entregado...por capricho, por curiosidad malsana, por novelería y por falta de sentido moral...¡ay!, y por enfermedad. No vuelva usted la cara. ¡Ya entiendo!. La vuelve usted no porque le espanten los hechos de ellas, sino porque le horrorizan mis dichos. Estoy hablando como no hablan las señoritas." Véase Memorias de un solterón, O.C., II-204.

(109)-Doña Milagros, O.C., II- 412. La condesa de Pardo no sólo considera que la naturaleza femenina está, igual que la masculina, sometida a necesidades sexuales; en varios relatos anota que la asfixia indefinida de los impulsos sexuales femeninos es malsana y desemboca en trastornos psicológicos fehacientes. A ello dedica precisamente un cuento de la misma

[poca, titulado La novia fiel.

(110)-Insolación, O.C., I-436. Precisamente, Oteyza, La mujer..., pp. 271-6, comenta al respecto: "Los literatos presentan siempre a la mujer cayendo por causas extraordinarias y en situaciones complicadísimas, cuando es lo cierto que generalmente cae con la misma sencillez y por el motivo natural que las brevas."

(111)-La Tribuna, O.C., II-113.

(112)-Insolación, O.C., I-417. Estas palabras de Gabriel Pardo, aparentemente confirmadas por los sucesos de la novela, permiten a Cyrus DeCoster, "Pardo Bazán's Insolación: A Naturalistic Novel?", Romance Notes, 1971, vol XIII, p. 87, asignar a la condesa la convicción de que "Spaniards differ from others Europeans. Primitive Barbarity lies just below the surface and is quickly brought out by the sun", convicción que constituiría la tesis de esta obra. Sobre otras interpretaciones críticas acerca de estas palabras de Gabriel Pardo, v. nuestra nota en p. 17 del presente capítulo.

Insolación ha sido clasificada por numerosos críticos como novela naturalista: César Barja: Libros y autores modernos, Los Angeles, 1933; Guillermo de Torre: "Emilia Pardo Bazán y las cuestiones del naturalismo", Cuadernos Americanos, CIX, marzo-abril, 1960, p. 256; Donald Fowler Brawn: The Catholic Naturalism of Pardo Bazán, Chapel, Hill, 1957, pp. 107-122; Robert Osborne: Emilia Pardo Bazán. Su vida y sus obras, México, 1964, p. 74.

Todos ellos destacan la influencia determinante que la atmósfera, el sol en particular, tiene sobre el desarrollo de la acción. Barroso: El naturalismo..., cit., p. 132, indica que la intervención del sol en la caída de Asís hay que interpretarla en un sentido amplio, ya que la propia heroína se reprocha: "Te descuidaste un minuto... No andemos con sol por aquí y calor por allá. Disculpas de mal pagador". También Cyrus DeCoster, "Pardo Bazán's Insolación...", señala que la caída de la heroína es más bien producto del alcohol que tomó y no del sol, pero este crítico además se cuestiona la pertenencia de la novela al naturalismo ortodoxo, observando la carencia de muchos rasgos - énfasis en lo sórdido y violento, conclusión trágica... - habitualmente asociados a esa corriente.

Mary Lee Bretz, "Naturalismo y feminismo..." cit., explica la novela de modo más flexible y abierto: en Insolación, la condesa analiza la posibilidad de un amor espontáneo y sincero dentro de las normas sociales del momento, y al igual que en Los Pazos... o La madre..., ofrece una interpretación naturalista en boca de uno de sus personajes, para luego desbordar esa interpretación. Robert M. Scari, "Modalidades..." cit., también señala que la voz de Gabriel Pardo no es completamente fiable, puesto que la autora lo hace objeto de su ironía.

(113)-La Quimera, O.C., I-745.

(114)- La trascendencia que el propio Clarín concedió al amor de mujer ha sido brillantemente estudiada por García Sarriá en Clarín o la herejía amorosa, Madrid, Gredos, 1975. Este crítico

afirma: "El romanticismo de Clarín tiene, pues, una base esencialmente personal; consiste en la dependencia con que se sitúa respecto al amor de la mujer, que se convierte en principal soporte para una reconciliación con la realidad", ob. cit., p. 70.

(115)-En La Regenta, II-16, puede leerse: "Nada más ridículo en Vetusta que el romanticismo. Y se llamaba romántico todo lo que no fuese vulgar, pedestre, prosaico, callejero." No debe olvidarse que, según sus críticos, Clarín fue un romántico torturado", un hombre inclinado a la sensibilidad romántica, pero simultáneamente un convencido de la inoperancia y deformación de la mentalidad romántica en la sociedad de su tiempo, y un intelectual informado por la filosofía positivista de fin de siglo. Sobre esta dolorosa escisión del alma de Clarín, pueden verse desde los trabajos de Orlando (Antonio Lara y Pedrajas) o Fernando de las Heras, en el siglo pasado - recogidos por María José Tintoré: La Regenta de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, Ed. Lumen, 1987-, hasta los más actuales de García Sarriá, Beser y Sobejano.

(116)La Regenta, I-357.

(117)-V. La Regenta, II-17.

(118)-Su único..., p. 122.

(119)-Francisco García Sarriá, Clarín o la herejía..., cit.

(120)-Clarín: "Un prólogo de Valera", Solos, p. 249.

(121)-Precisamente los autores que configuran la base intelectual de don Alvaro son Buchner, Flammarrion, Moleschott y Wirchow, a quienes, como ha demostrado Barry W. Ife, "Idealism and Materialism in Clarin's La Regenta: Two Comparative Studies", Revue de Littérature Comparée, 1970, p. 273-95, Clarín leyó, asimiló y aplicó en el análisis psicológico de sus personajes; pero de la línea científica defendida por estos autores no se desprende, como Mesía insiste en pretender, la supremacía de la materia sobre el espíritu, sino la existencia de una íntima relación dialéctica entre ambos, y una posibilidad de análisis de la realidad de carácter sintetizador y dinámico. De forma que Clarín, al citar las lecturas de Don Alvaro está proporcionando una pista preciosa sobre el punto en que difiere de su personaje: no en el aprecio del materialismo, sino en su interpretación de lo que éste sea. De hecho, el curso de los acontecimientos en La Regenta, su encadenamiento causal, están presididos por una cabal comprensión y asimilación de las modernas teorías positivistas. Pero Clarín, como señala Diego Martínez Torrón, en "El naturalismo de La Regenta", cit., se resistió siempre al materialismo simplista vulgarizado en su tiempo.

(122)- Precisamente, la lucha denodada, aunque a la postre inútil, que Ana mantiene contra la fuerza de sus propios instintos, ha sido aducida para evidenciar las importantes

diferencias habidas entre Madame Bovary y la Regenta: la primera busca a sus amantes, pese a que no hay indicios de que su poco exigente sexualidad haya quedado insatisfecha en los vigorosos brazos de Charles Bovary; la segunda, irremediabilmente insatisfecha y condenada a una absoluta desatención sexual dentro del matrimonio, intenta eludir la fuerza del instinto sublimándolo, pero fracasa al fin y se rinde al asedio de don Alvaro. V.Santiago Melón Ruiz de Gordejuela, "Clarín y el Bovarysimo", Archivum, En.-Abr., 1952, p. 69-89.

(123)-La Regenta, II-396.

(124)-Ibídem, 436.

(125)-Ibídem, 451.

(126)-La Regenta, I-509.

(127)-La Regenta, II-321.

(128)-Carolyn Richmond: "El heroísmo irónico de Vetusta", Cuadernos del Norte, n. 23, En-Feb. 1984, extra, p.84.

(129)-La Regenta, II-319.

(130)-Recibe la indiferencia de Ana con secreta rabia o ira sorda, prometiéndose tomar cumplida revancha más adelante y, piensa:"¡Ah, Regenta, Regenta, si venzo al fin...ya me las pagarás!". V. La Regenta, I-335, II-98, II-186, respectivamente.

(131)-La Regenta, II-423.

(132)-La Regenta, I-297.

(133)-John Rutherford, "Introducción" a Leopoldo Alas'La Regenta', London, Critical Guides to Spanish, Grant and Cutler, 1974 (trad. del autor en Cuadernos del Norte, n. 23, 1984, en. feb., p. 41.)

(134)-Carolyn Richmond: "El heroísmo irónico de Vetusta", Cuadernos del Norte, n. 23, En-Feb. 1984, extra, pp. 82-6. Clarín procedería intencionadamente, rebajando y desidealizando éste mediante su inmediata confrontación con alusiones digestivas, referencias al instinto de conservación, o a poco gloriosas inciciativas o capacidades sexuales. Mesía, concretamente, es un héroe, ganador de cien batallas amorosas; pero, si miramos por lo menudo, los términos marciales a él aplicados se concretan siempre en empresas amorosas de dudoso gusto y de trascendencia estrictamente sexual; así, sus "campanas" bélicas despiden un tufillo a ridículo que el autor remacha al presentarnos a este seductor provinciano obcecado en la conquista de Ana Ozores, pero inseguro respecto a su verdadera capacidad física para responder cumplidamente a las exigencias amatorias de la regenta. Lejos de ser un tenorio ideal, el seductor a que Ana Ozores se entrega es un marchito gallo de corral y un cobarde caballero. Pero también

De Pas, mucho más atractivo para el lector en su rudo tormento interior, es una figura menguada ajena a todo ideal: los ribetes ridículos - profundamente humanos, pero ridículos- de este personaje se hacen evidentes en varios pasajes, principalmente en su excursión de rescate bajo la tormenta.

(135)-Francisco García Sarriá: Clarín o la herejía amorosa, Madrid, Gredos, 1975.

(136)-Su único hijo, pp. 189-91.

(137)-La Regenta, II-241.

(138)-La Regenta, I-322.

(139)-Ibídem, 311.

(140)-Ibídem, 307.

(141)-Ibídem, 280.

(142)-V. el pasaje relativo a la velada de los Vegallana (La Regenta, cap. VIII) o el estallido de "lujuria bestial" que provoca la salida de Ana en procesión (La Regenta, II-360-61).

(143)-John Rutherford, "Introducción a La Regenta", Cuadernos del norte, n. 23, En.-Feb., 1984, p. 40-50, ha considerado precisamente "el sexo como principal [...] motivador de la acción", en la obra.

(144)-En su paseo por la ciudad, Ana envidia a criadas y costureras; cree ser la única que, como los niños desheredados, no tiene amor; tanta es su angustia que teme un nuevo ataque nervioso. V La Regenta, I-357.

(145)-La renuencia y dificultades del Clarín real para integrar el aspecto carnal en las relaciones amorosas ha sido ampliamente estudiada por García Sarriá, ob. cit.

(146)-Su único hijo, p. 56.

(147)-Ibídem, 57.

(148)-Ibídem, pp.64-5.

(149)-De ahí el dualismo escolástico cuerpo-espíritu a que, según Franklin Proaño Naveda, Posibilidades pluralísticas del yo en los personajes literarios de Leopoldo Alas, "Clarín", The Ohio State University, University Microfilms, 1971, se acoge el novelista. Aun con todo, resulta excesivo asegurar, con este crítico en ob. cit., pp. 88-89, que la nostalgia romántica de Clarín actúa "espiritualizando o idealizando los momentos más crudos de su período realista y naturalista".

(150)- Francisco García Sarriá, ob. cit., p. 146.

- (151)-Stephen Gilman: Galdós y el arte..., cit., pp.328-9.
- (152)- John Rutherford, ob. cit., pp. 41.
- (153)-Luis Ricardo Alonso:"La Regenta: contrapunto del ensueño y la necesidad", Cuadernos del Norte, V, n. 23, 1984, pp 4-9.
- (154)-Joaquín Casaldueiro, "Sentido y forma de Sotileza, cit., pp.129-30.
- (155)-Carlos Feal Deibe :"Los pazos de Ulloa: Naturalismo y antinaturalismo", Bulletin of Hispanic Studies, 1971 (vol XLVIII)p. 323.
- (156)-El naturalismo no descartaba la utilización de símbolos. La propia condesa de Pardo Bazán anotaba la recurrencia al símbolo incluso en la novela de un convencido cientifista como Zola. La cuestión palpitante.
- (157)-Eric Hobsbawn: La era..., cit. p. 37.
- (158)-Gerald G. N.Brown, Historia de la Literatura Española. El siglo XX, Barcelona, Ariel, 7 ed. , 1979, p. 28, sitúa en los años veinte una renovación del panorama ideológico que incluye un "acentuado interés de muchos artistas por los hallazgos de sicoanalistas como Freud y Jung...". Por su parte, René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1966, p. 230, señalan que "los analistas de hoy, que llegan después de Freud, tienen predisposición a considerar todas las imágenes como reveladoras de lo inconsciente".
- (159)-La gran excepción pudiera ser Clarín, cuyas dos novelas largas concluidas gravitan sobre la ofuscación de la sensualidad de manera sobresaliente; pero, adviértase que , en La Regenta, pese a la tensión sexual que consigue acumular a lo largo de sus páginas, ha eludido por completo, como cualquiera de sus coetáneos, toda descripción directa de la entrega de Ana a Mesía. En Su único hijo, sólo cinco años después, no dudará en mostrar los vicios de alcoba en que se encenagan Bonis y Emma.
- (160)-Stephen Gilman:Galdós y el arte...,cit., p. 328. Lo cierto es que este mismo crítico señala que las evocaciones sensuales son mucho más directas y frecuentes en Lo Prohibido, del mismo autor.
- (161)-Federico Sopena: "Aspectos de la moral sexual en Galdós", Cuadernos Hispanoamericanos, 374, 1981, p.294. A nuestro juicio, si bien en las novelas de Galdós se producen situaciones delicadísimas desde el punto de vista de la moral sexual, la capacidad de representación de una realidad viva y plástica, el detallismo descriptivo, jamás se aplica a la pormenorización de los movimientos de la carne en un roce o encuentro amoroso; caso muy distinto al de Clarín, que, tanto en La Regenta como en Su único hijo detalla el carácter de los transportes amorosos,

desmenuza los movimientos y actitudes de los personajes durante los mismos...etc.

(162)- Joaquín de Entrambasaguas: Las mejores novelas contemporáneas, III, Planeta, 1967, p. 933).

También Fernando Barroso, El naturalismo en la Pardo Bazán, Madrid, Playor, 1973, p. 80, destaca el acierto y delicadeza con que la condesa describe en La Tribuna la difícil escena del parto, sustituyendo las impresiones visuales por impresiones auditivas.

Y Robert E Osborne: "Emilia Pardo Bazán, su vida y sus obras". México, Ediciones de Andrea, 1964, p. 75. señala, refiriéndose a Insolación:

"Se nota en toda la obra la complacencia de la Pardo en darnos escenas de aliciente sexual - al fin y al cabo es un cuento de amor-. No abunda en las crudezas de sus colegas transpirenaicos, pero la sugestión sexual está siempre latente. Se ve en la elección de palabras o en escenas de sensualidad, a menudo bien escritas."

(163)-Cyrus DeCoster:"Pardo Bazán'sInsolación..." cit., p. 89.

(164)-Muchas novelas de estos mismos autores fueron consideradas inmorales o pornográficas por sus más severos contemporáneos. Con respecto a Pardo Bazán, Nelly Clemessy, Emilia Pardo Bazán, romancière, p. 542, recuerda las repetidas acusaciones que la novelista gallega hubo de sufrir de los censores, y las atribuye principalmente a la franqueza de Doña Emilia en lo que respecta a los impulsos femeninos.

Tampoco Galdós pudo eludir completamente la reprobación de la crítica más severa. Clarín, en Galdós., ed. cit., pp.110-1, explica el silencio subsiguiente a la publicación de La desheredada atribuyéndolo al rechazo moralista que el tema tratado - la historia de una prostituta - suscitó.

Del impacto producido en la moral tradicional por La Regenta es buena muestra su retirada de las librerías durante largos períodos históricos de tendencia conservadora. V. al respecto María José Tintoré, ob. cit..

Y hasta el propio Pereda, tildado de "moralista provinciano" por algún crítico contemporáneo -v. José Fernández Montesinos: Pereda o la novela idilio, cit., p. 64-, hubo de sufrir la protesta de los periódicos de derechas, sobre todo con motivo de la aparición de El buey... y de La Montálvez. V. José Manuel González Herrán:La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Col. Pronillo, 1983, pp. 94 y ss. También levantó polémica el beso entre Clara y Pedro, en Pedro Sánchez. V. José F. Montesinos: Pereda o la novela..., cit., p. 145 y ss.

(165)- Detalles que sin embargo se prodigan a veces cuando se trata de encuentros sexuales menores: por ejemplo Pereda en el beso entre Clara y Pedro, en Pedro Sánchez, que tanta polvareda levantara; o Palacio Valdés en los besos que Marta pide a Ricardo durante una excursión, en Marta y María, cap. X. También Valera resulta muy expresivo al referirse al beso de Costanza y

Faustino, en Las ilusiones...: la escena culmina cuando

El Doctor ciñó en un abrazo febril el cuerpo de la Marquesa, que cedía rendida y desfallecida. Sus labios se unieron.

De repente exhaló ella un grito ahogado, y poniendo ambas manos en el pecho del doctor lo rechazó con violencia." (Las ilusiones..., O.C., I-342-43).

Sin embargo, la entrega completa de Costancita a su amante se produce en una exposición elusiva: la tentación que Costancita representaba para el Doctor ya ha sido puesta de manifiesto en páginas anteriores; así que, tras hablar de la rigurosa fidelidad que Respetilla dedica a su mujer, el narrador señala casualmente:

"Don Faustino, en cambio, aunque hartó poco disculpable, fuerza es confesarlo, no estuvo con Costancita tan firme, no fue tan honrado como su antiguo escudero. El amor purísimo de los ángeles, que Costancita había propuesto y recomendado en su carta, se le guardó D. Faustino para su mujer y para su bendita hija; pero la Marquesa de Guadalbarbo perturbaba todo su ser"...(Las ilusiones..., O.C., I-355).

(166)-Pepita Jiménez, que se halla en un gabinete con don Luis de Vargas, interrumpe repentinamente la conversación tras declarar que ama no sólo el alma, sino más bien el cuerpo de don Luis. Y huye hacia las habitaciones interiores. El narrador queda en el gabinete señalando que

"Arrastrado D. Luis como por un poder sobrehumano, impulsado como por una mano invisible, penetró en pos de Pepita en la estancia sombría." (Pepita Jiménez, O.C., I-178).

Es la amarga desesperación de don Luis y la tribulación de Pepita, que nada más salir se confiesa culpable de un pecado grave, horrible y vergonzoso, lo que nos da la clave de lo sucedido.

Algo similar ocurre a Gloria. Insegura respecto a su propia capacidad de contención, en una entrevista secreta despidió penosamente a Daniel Morton y sale huyendo. Daniel corre tras ella:

"-Aguarda- dijo Daniel, corriendo tras ella.

Gloria entró y quiso cerrar la puerta; pero Morton, impidiendo con enérgica mano su movimiento, entró también. (Gloria, O.C., I-591).

De este modo se cierra un capítulo; en el siguiente, vemos a los criados registrando la casa con la sospecha de que pueda haber penetrado un ladrón. Cuando el narrador vuelve junto a los amantes, explica:

"Gloria sintió frío en el cuerpo y en el alma. Volvía lentamente a la normalidad de su espíritu. Cuando dirigió la primer mirada a su conciencia, se horrorizó. Todo era negro y espantoso. Cuando trajo a la memoria su familia, su nombre, creyóse abandonada de Dios y de los hombres." (Gloria, O.C., I-592).

Por si cupiera alguna duda respecto a la consumación amorosa, Daniel se dirige a Gloria llamándola "esposa mía". Eso es todo.

(167)-Al final del capítulo 17 de La desheredada, leemos:

"¡Instante tremendo que no olvidaría jamás don José Relimpio aunque viviera mil años! Cuando el señor del gabán claro pasó por la trágica esquina, Isidora echó a correr, llegóse a él, se le colgó del brazo. Hubo exclamaciones de sorpresa y alegría...Después siguieron juntos, y se perdieron en la niebla.

-¡Ah!- murmuró don José con vivo dolor-, es el marqués viudo de Saldeoro...¡Ingrata!...¡Y qué hermosa!"..(O.C., I-1079-80)..

(168)-La desheredada, O.C., I-1080.

(169)-La de Bringas, O.C., II-209.

(170)-Insolación, O.C., I-443-4.

(171)- La caída de Ana Ozores, en La Regenta, se produce entre los capítulos 28 y 29; la de Amparo, en La Tribuna, entre los capítulos XXXII y XXXIII... Indicios fehacientes de la nueva situación producida han de considerarse: el aburrimiento del galán saciado y el horror de sí o de su propia falta que manifiesta la heroína. Dada la perspectiva moral decimonónica, la consumación sexual comporta actitudes diferenciadas en él y en ella.

(172)-A lo largo del relato hemos visto a Manuela y Perucho enmarcados por una naturaleza intensa y restallante de vida. En el capítulo veintiuno asistimos a un sensual beso entre los muchachos. Suponemos que es al cerrarse este capítulo cuando ambos jóvenes consuman el incesto: por otros personajes sabremos que retrasan de forma inhabitual su vuelta a casa; asistimos a la zozobra suspicaz de don Gabriel Pardo, tío de la niña...y poco más tarde reaparece la pareja, amartelada y absorta en su actitud amorosa, mientras camina hacia casa. (Madre Naturaleza, caps. XXI y XXVI).

(173)-Las ilusiones..., cap. XVII.

(174)-Gloria, Parte Primera, cap. 37; Las ilusiones..., cap. XVIII.

(175)-En La Montálvez, a lo largo de la Primera Parte, se han detallado los movimientos psicológicos de Verónica, su progresiva impaciencia frente a las sutilezas y estocadas verbales del atractivo Pepe Guzmán, y su desamparo moral. Al cabo, la extraviada señorita estudia la disposición nocturna de los accesos a la casa, y se abre paso en su mente la "infernál idea", la "diabólica idea", que, según colegimos, consiste en entregarse a Pepe antes de celebrar una boda de conveniencia con el repulsivo Mauricio. Esa desdichada entrega es comunicada al lector mediante el siguiente pasaje:

"Veinticuatro horas después se realizaba en mi casa, por primera vez, lo más temeroso de mi imaginaria excursión

por los interiores de ella; sólo que no era un ladrón de caudales el hombre que se escondía por la noche en el cuarto contiguo al de mi doncella y se escapaba al amanecer". (Pereda, O.C., I-1505).

(176)-Valera: Las ilusiones....

(177)-Pérez Galdós: Lo Prohibido. Eloísa y José María discuten cómo y dónde verse, una vez que han decidido hacer caso omiso del matrimonio de la primera. Esto, y la sensación de triunfo que experimenta el galán, así como sus referencias al "éxito" de la aventura y al posible escándalo, nos dan la clave de los hechos. (Lo Prohibido, Parte Primera, cap. IX-1).

(178)-Palacio Valdés: Los majos de Cádiz. La entrega extramatrimonial de Soledad a Velázquez se produce en el capítulo III, dedicado a los antecedentes de la situación actual, en que el majo y ella viven ya amancebados. Por tanto, esa caída es vista desde lejos y se reduce a las siguientes palabras: "muy poco después Soledad sucumbió a las instancias de su adorador. Se engañó a la madre primero, se le pidió perdón después"...

(179)-Galdós, Fortunata y Jacinta, O.C., II-483 y ss.

ABRIR VOLUMEN II





ABRIR VOLUMEN I

M. Carmen Servén Díez

La relación entre el amor y el dinero en la novelística
de la Restauración (Valera, Pereda, Pérez Galdós,
"Clarín", Pardo Bazán, Palacio Valdés)

Volumen II

Director: Dr. Santos Sanz Villanueva

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española II
Año 1991

EL AMOR ORDENADO

Habitualmente, las novelas de Pereda ofrecen, como hilo conductor del argumento novelesco, una historia de amor(1). En las novelas de la montaña santanderina, el feliz desenlace ha de incluir planes de la pareja protagonista para un futuro sólidamente conyugal, planes que vienen reflejados y completados por los gozosos proyectos matrimoniales que también acuerda la pareja secundaria y humilde, a veces con la bienintencionada y paternal intervención de los señores rurales(2). También en las novelas del mar se produce un desdoblamiento de parejas: en La puchera, la feliz reunión final de Inés y Quicanes queda redondeada con la boda que por fin celebrarán Pedro Juan y Pilara; en Sotileza, Andrés acaba charlando cálidamente con Luisa Liencres, como corresponde a un muchacho de su posición, mientras Silda decide finalmente "apechugar"(3) con Cleto. Ahora bien: este esquema argumental aparentemente sencillo, viene siempre complicado por cuestiones morales o sociales que determinan y enriquecen el significado profundo de la novela (4).

Es notoria la existencia de un arquetipo de heroína casadera acreedora de un final feliz: es una joven bonita(5) y natural, lo que excluye por completo los afeites(6); aseada(7); vestida con modesta sencillez(8) y felizmente entregada a las labores domésticas.

La imprescindible inocencia de estas jóvenes se compagina perfectamente con un firme sentido moral capaz de repeler cualquier comportamiento dudoso por parte de los galanes. Son

niñas inocentes e ignorantes del mundo(9), reducidas a unos horizontes de aldea; pero, pese a sus pocos conocimientos, las niñas saben mantener a raya, intrigar e incluso imponerse, a sus oponentes masculinos, por muy cosmopolitas o resabiados que ellos sean. El lector entiende, dado el contexto, que la fuerza moral de estas jóvenes se abre paso en cualquier circunstancia y rinde a todo antagonista; que esas heroínas, aparentemente frágiles, tienen la fuerza de la inocencia, la pureza y el sentido común. Así, la inocente Lita es capaz de intrigar al experimentado Marcelo con sus inesperadas reservas y travesuras(10); Fernando, que se sintió flaquear frente a la firmeza de Agueda, se sorprende a sí mismo:

"¡Temblar delante de una 'señorita de aldea', él que, erguido sobre la tribuna ponía en efervescencia a la muchedumbre con el vigor de su palabra!..(11).

E Inés también consigue prevenir las asechanzas de Marcones, esta vez mediante la estratagema consistente en

`atiborrarse el magín de teorías, de dudas y reparos, y de acosar incesantemente al profesor con estas armas, obligarle a estar atento siempre y amarrado a estas escaramuzas de la discípula.'"(12).

En suma: la joven casadera sabe hacerse respetar.

Casi siempre, a lo largo de los capítulos iniciales de la novela, el narrador evita descubrir los planes y sentimientos íntimos de la protagonista(13), cortando bruscamente el hilo narrativo tras el pasaje destinado a consignar las palabras o acciones externas de la mujer, que pudieran proporcionarnos

pistas sobre ellos(14). Se diría que, para la buena marcha de un amor feliz, no es conveniente descubrir prematuramente los entresijos del afecto femenino.

La supuesta incapacidad perediana, tan traída y llevada por la crítica de todos los tiempos, para ahondar en los vericuetos psicológicos de sus personajes, su tendencia a pintar no el ser íntimo de sus figuras sino sus acciones(15), podría justificarse parcialmente en el caso de las heroínas por una intencionada contención del autor, que aplica discretas y persistentes veladuras a los afectos femeninos con un doble objetivo: a) mantener al lector intrigado respecto al desenlace de la historia amorosa central, uno de los escasos hilos de suspense que esas novelas, tan inclinadas al mero descriptivismo pictórico, ofrecen; b) sostener la imagen de delicada reserva que en el mundo perediano corresponde a toda mujer bien nacida(16).

La Montálvez constituiría una parcial excepción: en esta novela se trata de una mujer no decente, y Pereda quiso repetir la estrategia empleada en Pedro Sánchez suponiendo que, al recurrir a la narración en primera persona, se ensanchaban las posibilidades de buceo psicológico en su protagonista. Pero, al asumir la voz de Verónica Montálvez, Pereda no logró el éxito esperado: su personaje habla igual que lo haría y que lo hace el autor cuando narra en tercera persona en otros pasajes de la novela(17); y hasta el propio Menéndez Pelayo(18), siempre favorable a Pereda, hubo de considerar a Verónica personaje borroso y contradictorio, e insuficientemente explicados sus extravíos morales. En suma: si bien Pereda intentó

excepcionalmente mirar la historia novelada con los ojos de un personaje femenino, lo hizo solo fragmentariamente y sin conseguir diferencias notables respecto a su óptica habitual.

La exquisita reserva de las jóvenes inocentes podría llevarnos a concluir que implica su total pasividad en el desarrollo de la relación amorosa. Pereda procura hacernos ver lo contrario: antes de que la corriente amorosa se haya establecido, tácita o expresamente, ellas sonríen, juegan con alguna flor y miran traviesas a los galanes...que suelen quedar en un mar de confusiones. Solita incita a Gedeón con los ojos(19); Ana, con sonrisa burlona, tira a Pablo hojas de malva(20) o le dirige sonrisas y miradas "que se hubieran disputado a estocadas los galanes de Lope y Calderón"(21); Catalina anima a Nisco con los ojos mientras éste pelea con los mozos de Rinconeda(22); Clara dirige la conversación para provocar la declaración de Pedro Sánchez(23); Nieves mordisquea un clavel, que Leto más tarde recogerá del suelo(24); Lita, entre bromas, se resiste a aclarar cuál es su pretendiente ideal...que precisamente tiene las trazas de su interlocutor(25); y Pilara, harta ya de animar inútilmente a Juan Pedro con los ojos y con la espera atenta (26), consiguió ser pedida en matrimonio cuando, al acabar la faena de la siega,

"...se lanzó...no sé cómo; pero sé que cayó en brazos de Pedro Juan, sin que los brazos se doblaran [...], que el roce y el calorcillo y el olor de la moza le emborracharon y que en medio de aquella borrachera fulminante, en los breves momentos en que estuvo su boca tan cerca del oído de Pilara..."(27).

Todas estas travesuras se apartan del descaro de las

clásicas coquetas gracias a la delicada reserva que, sobre sus inclinaciones afectivas, guardan las heroínas de Pereda. Esas inclinaciones, que el lector ya vislumbra, nunca son admitidas o expresadas por la joven hasta que el varón hace una declaración de intenciones en toda regla; pero funcionan como motor encubierto de su participación y postura en el conflicto central.

Tan exquisita es la reserva femenina, que cuando una mujer reclama confidencias de otra, la interesada se resiste a franquearse incluso con su mejor amiga(28). Nada comunica a los padres o tutores, que son los últimos en enterarse de lo que se estaba fraguando desde muy atrás: Don Juan de Prezanes queda gratamente sorprendido al serle propuesto el matrimonio entre Pablo y Ana(29); menos gratamente se entera don Pedro Mortera del largo noviazgo de su hija(30); también don Venancio Liencres y su mujer ignoraban el cálido sentimiento que Andrés inspiraba a Luisa(31); Inés guarda en secreto frente a su padre, su noviazgo con Tomás Quicanes(32); y Nieves oculta al suyo su inclinación hacia Leto(33).

Ese sigilo amoroso de las jóvenes en ningún caso puede interpretarse como una conjura juvenil contra la autoridad familiar: los propios galanes ignoran el afecto de que son objeto en la mayor parte de los casos, y suelen actuar con manifiesta torpeza(34): unos, inseguros, tardan en decidirse, como Pablo en El sabor de la tierruca; otros permanecen mucho tiempo ajenos al amor que despiertan(35); otros se consideran indignos de él, como Leto, en Al primer..... En medio de la torpeza, inconsciencia e inseguridad amorosa de los galanes, el buen Chisco parece recoger

el sentir perediano cuando, refiriéndose al amor de mujer, afirma:

"Las cosas [...] pa rodar bien, han de rodar por sí mismas jancia unu."(36).

Es decir: en la novela perediana implícitamente se sostiene que es la mujer quien, en medio de su inocencia, reserva y gracia - que pueden también calificarse respectivamente de ignorancia, encorsetamiento moral e impotencia social- quien hace "rodar las cosas", quien conduce la relación amorosa, y con ella el espíritu del varón(37).

El galán, por su parte, padece una pertinaz miopía sentimental, mientras el autor insiste desde un principio en anotar síntomas que orientarán al lector, ya que no al héroe, sobre la firme inclinación de las heroínas: éstas, inexplicablemente rechazan a otros pretendientes(38); se ruborizan o encolerizan inopinadamente(39); o pierden su anterior atrevimiento y franqueza de mirada frente al galán(40), al que de pronto hacen guardar distancias.

Caso extremo de reserva frente a otros personajes e incluso frente al lector, es Sotileza, a quien Menéndez Pelayo comparó con la "esfinge tebana"(41). Siempre calladita e impasible, Silda no muestra síntomas inequívocos que arrojen alguna luz sobre sus verdaderos sentimientos: de Andrés ya dijo despectivamente, cuando niña, que se trataba de un "c...tintas"(42); el monstruoso Muergo suele despertar sus simpatías, pero no en el plano amoroso; y Cleto es aceptado al fin como una "cruz"(43). Incluso

para el lector atento, Sotileza resulta impenetrable.

El hermetismo de Silda y el significado del desenlace en Sotileza, han merecido diversas y contradictorias interpretaciones, en su época y posteriormente. Menéndez Pelayo(44), tan próximo a Pereda y por tanto seguramente conocedor del pensamiento del propio autor, suponía a Silda enamorada del monstruoso Muergo aunque resignada al matrimonio con Cleto. En carta a Joan Sardá, citada por Montesinos(45), el propio Pereda admite que Silda profesaba un contenido amor por Andrés, que refrena para no dificultar la vida del amado; dada la tendencia del novelista santanderino a asegurar que comparte las opiniones de su corresponsal y puesto que Joan Sardá había publicado previamente, en La Ilustración Catalana, un artículo en que deslizaba idéntica interpretación, poca credibilidad nos merece, al igual que a Montesinos, tal manifestación perediana. En tiempos más recientes, Joaquín Casaldueiro(46), opta por seguir la línea de Menéndez Pelayo y supone a Sotileza víctima de una oscura y aberrante atracción hacia Muergo...Más acertada interpretación nos parece la de Montesinos, que reputa el final como el

"único posible, propuesta la desamorada condición de Silda, que se casará, porque hay que casarse, con el mozo que según todas las previsiones mejor le cuadra, y lo hará lo más tarde que pueda, tal vez para cobrarle luego un calmoso y tibio afecto."(47).

y sobre todo la de Martínez Kleiser:

"La muchacha no puede querer más que a uno de su igual, y al fin y a la postre quiere a Cleto, que es todo lo que ella puede apetecer, constituyendo esto el asunto y

hasta quizá la tesis de la novela"(48).

Extremadamente reservadas son, pues, las mujeres honradas de Pereda(49). Y capaces además de una firme determinación, tanto que no es raro el caso de la joven que se deja robar por el novio(50), o que se hace depositar judicialmente, para lograr el deseado matrimonio contra viento y marea(51). El depósito judicial de la niña es recurso al que se acude en la novelística de Pereda más frecuentemente que en el resto de las aquí estudiadas. Y constituye fiel exponente de la reconfortante impresión que producen las novelas montañosas de Pereda: los personajes viven en el mejor de los mundos posibles, ya que su rectitud se verá al fin reconocida y premiada, si no gracias a la comprensión de sus allegados, sí al menos en virtud de las normas que rigen el funcionamiento de la sociedad.

Si pasamos a considerar, no ya a los amantes, sino al propio sentimiento amoroso, anotaremos inmediatamente la tajante diferenciación que establece Pereda entre dos clases de amor: el impetuoso o desigual, que conduce siempre a desenlaces funestos, y el tranquilo y equilibrado, que culmina invariablemente en un "matrimonio como "Dios manda".

El buen amor produce un evidente efecto benéfico sobre hombres y mujeres: Cleto se transforma por amor a Sotileza, y se dispone a ser un buen hombre(52); Inés se hermosea y cobra inopinados arrestos frente a la criada(53); Leto se convierte en "otro hombre", viste con esmero, mira con mayor firmeza y

"ya no era el muchachón aturdido y abandonado a sus

rarezas, sino el mozo discreto y convencido de algo; con su poco de carácter y su sello de legítima personalidad."(54).

Pero el amor ilícito o desordenado no conduce a nada bueno. Sentando la correspondencia, habitual en sus obras, entre estado moral y estado físico, Pereda hace ver que el amor extraviado afea y hunde en la miseria espiritual. Solita es en principio una muchacha de linda estampa:

"Es menudita, limpia como el oro, picaresca de sonrisa, algo remangada de nariz y gruesa de labios; muy negros el pelo y los ojos, aquél abundante y éstos no muy grandes ni rasgados; pequeños los pies, los dientes, las manos y las orejas, y rollizos los brazos, el cuello y las inmediaciones."(55).

Pero tras una larga relación ilícita con Gedeón, la muchacha se convierte en la imagen de una arpía:

"había ésta perdido hasta las huellas de lo que fue en sus mejores tiempos. Lacia, escurrida, angulosa, desdentada, a medio encanecer y medio calva"(56).

Además de esta marcada desmejoría física, la relación de Solita con Gedeón ha enturbiado la vida cotidiana de ambos: ella echa en falta la estimación de las gentes honradas (57), está sujeta al riesgo de verse repentinamente desamparada (58), y constituye una carga agobiante para Gedeón (59); él está celoso, desconfiado (60), y mantiene con ella sórdidas riñas; sus antiguas charlas amorosas han venido a desembocar en agrias discusiones (61). Al cabo, Gedeón sueña con una idílica vida de casado (62); y casará con Solita, sí, pero en el lecho de muerte, instado por su confesor y no sin presenciar las violentas luchas que allí mismo mantienen su criada y su querida por hacerse con

los despojos de su hacienda (63).

El amor extra-matrimonial, según Pereda, a la larga no suministra sino desventuras. Se trata quizá de una de las tesis peredianas más clara y rotundamente expuestas en su narrativa, y a ella dedica el autor toda una de sus primeras obras: El buey suelto.... Sobre la muy desacertada y miope defensa que Pereda hizo del matrimonio en El buey..., ya fueron muy explícitos en su época Clarín y Pardo Bazán(64). Ambos confesaron compartir la tesis perediana de fondo, pero rechazaron por completo la demostración ofrecida por el santanderino. Concretamente, Clarín, en los Solos, descalifica una concepción del amor matrimonial que parece reducida a un seguro de cataplasmas para la vejez:

"Por lo visto los casados en llegando a viejos no tienen achaques, o de otra manera, el matrimonio se ha constituido como caja de retiro para los achaques de la vejez. Ya advierte el autor que el marido debe tener quince años más que la mujer; es claro, porque así cuando él tenga sesenta y cinco, ella con sus cincuenta todavía podrá cuidarle. El amor entre los iguales, entre el joven y la joven, es niñería, fuego fatuo, poesía, pura poesía: lo importante es la taza de caldo, la asidua asistencia. ¡Demonio! (como diría el señor Pereda), esta moral de bayeta amarilla, no es moral, es un tratado de vendajes, cosa de hospital y de botica". (65).

La distinción entre el buen y el mal amor no es una novedad en la literatura española, y menos cuando la diferencia entre ambos se funda justamente en enfrentar el sentimiento ordenado y constructivo a la pasión desordenada y destructiva; pero esa distinción de carácter moralizante está completada en Pereda con una referencia social- la adecuación o no adecuación de las respectivas clases sociales de los amantes - como más adelante

veremos.

Frente a las desventuras que ocasiona el amor desordenado, Pereda es un firme propagandista del amor ordenado, del amor familiar. Pereda preconiza el matrimonio como único cauce posible para obtener todos los beneficios derivados del amor; no se busquen en sus novelas exitosas consumaciones eróticas ajenas al sacramento. A la exaltación del círculo conyugal se dedica toda la novela El buey suelto, pero la glosa del matrimonio y execración de la soltería(66) se ofrece también en boca de otros personajes novelescos masculinos, bondadosos todos ellos, en distintas obras peredianas. Un buen hidalgo montañés, pone además el dedo en la llaga:

"Es el estado perfecto del hombre [...] el punto más delicado: el acierto en la elección de compañera."(67).

Otros personajes masculinos viven la soltería como una cruz a efectos de la práctica cotidiana:

"Y la mujer era de extrema necesidad en aquella casa tan falta de gobierno y del aseo que no pueden tener dos hombres rudos, esclavos además de un incesante trabajo"(68).

Y el rústico Macabeo afirma:

"Porque es la pura verdad que la soltería da muy malos ratos"(69).

En El buey suelto..., el prudente médico asegura que el amor del alma, el sublime néctar, tiene como única fuente inagotable a la familia(70), y los acontecimientos le darán la razón (71). Este médico, a todas luces portavoz de Pereda en la obra, en un

arrebato de erudición cita varias obras de Balzac(72); explica que los planteamientos del autor francés constituyen todo un "cúmulo de dislates sobre la familia" y señala que existen matrimonios "como Dios manda", que ofrecen el "calor de la familia cristiana", el amor desinteresado, la abnegación, el heroísmo... y no han de ser confundidos con los grupos de quienes pertenecen al gran mundo, cuya vida se ocupa por completo en bailes y saraos(73). Además, prosigue el doctor, la vitalidad del matrimonio no reside en el inútil intento de mantener la ilusión primera de los sentidos, sino en promover la fusión de almas, la iniciativa común con la fiel compañera; de lo contrario sólo se trataría de una pareja que reúne a un acaudalado sensual y a una cortesana corrompida(74).

A través de las palabras de este médico queda perfilado el matrimonio al gusto perediano: cimiento de un cálido colectivo familiar, unido en un afán común, fundado en la sana religiosidad y donde el hombre encuentra refugio e inspiración en la fiel compañera(75). Tales perspectivas inspiran el futuro matrimonio de Ana y Pablo, de Inés y Quicanes, de Pilara y Pedro Juan, de Lita y Marcelo, de Nieves y Leto(76)...y se realizan en otros matrimonios que viven fugazmente ante el lector: el de Carmen y Pedro Sánchez, el de los padres de Andrés(77)...

Pero cualquier sentimiento amoroso no es idóneo para producir y sostener un matrimonio excelente. Sólo el amor sosegado y firme, que no el amor loco y apasionado, es capaz de consolidar una pareja. El buen amor, tranquilo y sólido, es el

que consigue Ana de Pablo, cuya pasión

"dejó de ser impetuoso torrente e iba transformándose en manso, rumoroso y cristalino arroyuelo (como dicen los poetas), con hartos gusto y complacencia de Ana, que fundaba en el amor firme y arraigado de aquel noble mancebo todas las aspiraciones de su vida."(78).

En el personaje del rústico Nisco se ofrece también la contraposición entre un sentimiento tempestuoso e inadecuado y otro reposado y cálido (79). Al fin, el muchacho descansará, tranquilo y feliz, en el amor equilibrado y grato que comparte con la labradora Catalina, descartando definitivamente el desasosiego y la congoja que le aportaban sus inclinaciones hacia la señorita María.

Y en Pedro Sánchez, la enfervorizada pasión que al protagonista inspira Clara será inútil cimiento de la pareja; el cariño, la comprensión y la fidelidad de la dulce Carmen proporcionarán por fin al héroe cumplido reposo doméstico.

En suma: la acertada táctica femenina, hecha de reserva y firmeza, unida a la buena fe y correspondientes inclinaciones masculinas, suelen dar como resultado un excelente matrimonio, matrimonio que constituye el estado perfecto del hombre y la meta de la mujer.

Y nótese que son dos clases de amor que las mujeres inspiran a los hombres. En Pereda no aparecen distinciones sobre los tipos de amor que los hombres inspiran a las mujeres; ellas aman casta, firme y generosamente, como Ana, Nieves, Carmen, Lituca(80)...o están movidas por otros sentimientos, como Clara(81). En la mujer

perediana el recto amor ocupa todo el horizonte de la heroína o queda totalmente descalificado como tal amor en el curso de la narración.

El matrimonio "como Dios manda" es resultado, según Pereda, de una perfecta adecuación, no sólo moral, sino también social, e incluso física, de los contrayentes. Entre las parejas rústicas esa adecuación física se manifiesta en cuadros plásticos de tipo costumbrista dibujados por el narrador; tal es el caso de Pedro Juan y Pilarona, vistos durante la faena de la siega en La puchera, o el de Catalina y Nisco, sorprendidos durante un encuentro casual en las callejas de El sabor El autor suele rematar estas descripciones con una apreciación general destinada a orientar al lector:

"nunca como en aquellas ocasiones eran tan de ver los dos, ni parecían mejor cortados el uno para el otro"(82).

"pareja tan gallarda como aquélla no podía hallarse en diez leguas a la redonda".(83).

La perfecta adecuación entre marido y mujer no debe entenderse como equiparación absoluta de capacidad y facultades entre ambos esposos: al contrario; en más de una ocasión, Pereda hace ver que el orden familiar descansa sobre la salvaguarda de la posición prominente que corresponde al marido. Así, el sensato Neluco aconseja a Marcelo el matrimonio con mujer "que se considere muy honrada y gananciosa en ello"(84); y Pablo explica al atolondrado Nisco que

"el matrimonio en que el marido no sabe guardar su puesto es mal matrimonio; y el puesto se guarda valiéndose el marido más que la mujer, es decir, siendo rey y señor

de su casa, no sólo por más fuerte, sino por más entendido en cuanto le rodea en la esfera que ocupan ambos. Cuanto más tenga la una que aprender del otro, más se ufanará con él y más alta se pondrá en la consideración de las gentes."(85).

La correcta distribución de roles en el seno de la familia(86) se recoge, por ejemplo, en la descripción de los vecinos felices, objeto de la envidia del protagonista de El buey suelto:

"En el segundo piso habita un abogado de 'cierta edad', esposo de una mujer bella, padres ambos de tres niños. Rara es la semana en que el médico no tenga que visitar a alguno de éstos. Mientras dura la enfermedad, no se oye una mosca en la casa; pero, en cambio, tan pronto como el enfermo se restablece, aquello es una pajarera. "¡hijo mío, yo te como a besos!...¡Toma, toma..., toma!...¡Válgame el Señor, qué gitana de criatura!...¿Qué quieres tú, resaladísima?...¿Que te haga un nene con el pañuelo?...Tómale, prenda. A ver cómo le cantas: ¡oba, oba, oba!...Duérmete tú, morena...¡Ajá!...¡Bendito sea Dios, si no parece que los ángeles enseñan a esta chiquilla tanta monada! ¿Tienes celos tú, renacuajo mío? ¡Ay, qué pucheros hace el muy remonísimo!...No, pimpollo de la casa, que te quiero también a ti...Vean acá, hijo mío, a este otro brazo, junto a tu hermanita. Así...dáale tú un beso, pichona. ¡Bien! Dale tu otro a ella, gitano...¡Eso es! ¿Ve usted como se quieren los niños?...Ven tú ahora, cachorrón, y abraza a tus hermanitos...Aprieta más..., así...Ahora, yo un beso a cada uno...¡Toma, toma y toma... que valeis un imperio entre los tres!".

Tales son los entretenimientos de quella madre, siempre que sus faenas domésticas le dejan un rato libre.

En cuanto al padre, trabaja en su bufete largas horas; pero nunca le falta una para dedicársela a sus hijos, jugando con ellos como si fuera un niño más en la casa; y si algún cliente no le ha sorprendido, como el embajador español a Enrique IV, haciendo de la estancia picadero, puesto en cuatro pies y llevando montado en sus espaldas a un chiquillo, hale hallado muchas veces con la carga encima de los hombros, a modo de San Cristobal.

A pesar de tan 'prosaicos' pormenores, la casa está limpia como el oro, la mujer es hasta elegante, el marido no es 'raro' y se cree feliz, y los niños no rompen la vasija ni comen las sopas a puñados. Para eso está la madre, que se lo prohíbe, como todo lo malo, y

y les amenaza con el enojo de Papá-Dios, y hasta con la venida de Pateta y del Cacón, si es necesario; y los inocentes se conforman con ver a hurtadillas los 'santos' de algún libro; con ver lo que hay dentro del estuche de costura de su madre, alguna vez que ésta le deja abierto, y con jugar a los soldados con el bastón y un chaleco viejo de su padre, o a los cocheros, con cuatro sillas del comedor y las disciplinas de sacudir la ropa." (87).

Gracias a la perfecta adecuación de los esposos, a las imprescindibles cualidades -ya mencionadas- de la heroína casadera, y a una tranquila corriente de cálido afecto, puede lograrse un matrimonio feliz. En él, es el marido quien timonea el barco familiar entre las procelosas aguas de la sociedad exterior, y a la mujer corresponde el papel de duende benéfico del hogar(88). Esa pareja dichosa es cimiento de la institución familiar, pilar principalísimo de la sociedad que defiende Pereda.

Casi todas las heroínas de este autor derraman a su alrededor buen humor y alegría. Son mujeres templadas, graciosas, activas, cuyo entorno doméstico las ocupa constantemente. Complacientes y dedicadas por entero a la vida familiar, frecuentemente se encargan, con su prudencia y su genio suave, de contener los arrebatos de cólera que sufren los hombres de la casa(89). Ana ejerce una continua mediación entre su padre y el de Pablo, amigos íntimos inclinados sin embargo a las riñas feroces (90); la madre de Ana también ejercía un efecto balsámico sobre las iras del marido, que dominaba, no con firmeza arisca, sino gracias a su constante y abnegado cariño(91); la madre de Andrés se interpone entre éste y su padre para atajar una explosión de violencia (92); Agueda "acostumbraba a pensar y

sentir por todos en el hogar"(93) y Lita es "risueña como una aurora de abril"(94).

El matrimonio desdichado, que Pereda también muestra con profusión en sus novelas, suele presentar a uno de los cónyuges, preferentemente la esposa, como víctima de la codicia -Fasia y el baratijero, en Peñas arriba -, la brutalidad -Cruz y el Berrugo, en La puchera-, o la soberbia -Pedro Sánchez y Clara, en Pedro Sánchez - del otro. En todos los casos, uno de los cónyuges ha contraído matrimonio engañado acerca de la verdadera calidad moral e intenciones del otro; es decir: la desdicha de estas parejas siempre tiene su origen en factores anteriores al sacramento, que deforman el valor del mismo al utilizarlo con fines inconfesados.

Palacio Valdés desarrolla en su novelística una diferenciación similar a la establecida por Pereda entre el amor doméstico y gratificante, y el amor tempestuoso y funesto.

Si bien los personajes de Palacio Valdés abrigan muy variadas clases de sentimiento amoroso, se diría que entre las mujeres es más rica la variedad de matices, aunque se destacan dos grupos bien diferenciados(95): el de las que abrigan un sentimiento intenso, reservado y cálido - Maximina, Marta, Clara...- afín a los goces domésticos, y el de las que resultan egoístas, caprichosas volubles y desconsideradas - Ventura, Clementina...- .Entre los varones, la constancia y la pasión -e incluso la brutalidad- se producen con cierta frecuencia(96).

En todo este panorama amoroso, sólo los sentimientos límpidos, tranquilos y reservados(97), resultan a la postre gratificantes para el propio amante y para sus allegados. Así, el amor de la inocente Maximina(98), o el de Clara (99), el de Marta(100), el de Ceferino(101), el de Angelita y Telesforo(102)...; mientras que los amores abrasadores, brutalmente apasionados o que escapan por completo a la voluntad del amante, atraen invariablemente la tragedia sobre la pareja. Abrasador, pero desafinado y agrio, es el amor de María por Ricardo en Marta y María, novela donde el desatendido novio acabará felizmente cobijado en otros brazos más dulces; abrasador es también el amor de Soledad por Velázquez, tanto que desemboca en un aborrecimiento igualmente enardecido(103); brutalmente apasionado es el de Máximo por Rogelia (104), el de Plutón por Demetria(105) o el de Núñez por Elena (106), y todos esos amores se consumen inevitablemente en la satisfacción inmediata del impulso instintivo. Involuntario es el sentimiento que liga a don Alvaro con su esposa (107) o a Gonzalo con la suya(108); ambos caballeros desprecian a sus ingratas cónyuges y se desprecian a sí mismos por su demostrada incapacidad para apartarlas de sí definitivamente; ambos se verán trágicamente desgarrados entre la amargura íntima que implica el reconocimiento de su deshonor y el encendido deseo que todavía despiertan en ellos sus esposas respectivas.

También el amor voluble y caprichoso que ofrecen algunas coquetas de Palacio Valdés es fuente de sinsabores y tormentos para sus oponentes masculinos. Clementina logra incendiar el

corazón de Raimundo(109), pero éste caerá por ello en la más completa miseria económica y moral, terminará aceptando compartir a su dama con otros amadores, y será al fin rechazado sin contemplaciones. La maliciosa Ventura logra casar con el novio de su hermana(110), pero el encandilado esposo se verá al fin obligado a abrir los ojos: la volubilidad de Ventura, su ilícita relación con el duque de Tormos, atraen el escándalo sobre la familia, y acaban por arrastrar a Gonzalo hasta la muerte.

En definitiva, Palacio Valdés revela clara preferencia por el amor hecho de cuidados cotidianos, cálido y firme, sosegado y vinculado a las alegrías conyugales(111). Como consecuencia, el arquetipo femenino que defiende Palacio Valdés es netamente distinto al que predicara Pardo Bazán: se trata ahora de una mujer hogareña, tranquila y llena de ternura, que vela por la familia y da significado al ámbito de lo doméstico.(112) Ello explica el atractivo dulzón y la fuerza plástica con que en sus libros se recogen las escenas en que las heroínas "domésticas" atienden a sus enamorados al calor del hogar(113).

En cuanto al amor conyugal, Palacio Valdés desarrolla un esquema paralelo al de Pereda. El matrimonio venturoso viene invariablemente apoyado en la naturalidad, la inocencia, la calidez y la competencia en las labores domésticas de la esposa(114). Todo ello, junto con un físico agraciado, constituye el principal atractivo de sus mejores heroínas. La belleza ideal de María, la desenvoltura de Clementina, o la sensualidad maliciosa de Ventura, a la postre se revelan engañosos señuelos para sus incautos amadores(115). Entre los varones, la rectitud

de intenciones, la fidelidad y la firmeza, la tolerancia y el trato agradable, no garantizan el éxito conyugal -recuérdense los casos de Gonzalo o Reynoso(116)-, pero contribuyen a él.

Si el matrimonio modélico, según Palacio Valdés, es el de Maximina y Miguel Rivera(117), en que la esposa se entrega sin reservas al arbitrio del esposo, hemos de suponer que el autor comparte la óptica de Pereda sobre los roles que a hombre y mujer corresponden en el seno del matrimonio; pero tales casos de dominio del varón no agotan el repertorio de posibilidades desarrollado en la novelística de Palacio(118). En muchas de las parejas retratadas por Palacio Valdés, es notorio que la mujer, bien por su atractivo erótico, por su superior prestigio intelectual, o por su mayor firmeza de carácter, se hace con las riendas de la pareja: Flora domina y trae al retortero a Jacinto(119); Doña Eloísa, en Ceuta, disfruta del aplauso y de la admiración de su marido, quien gustosamente se encarga de las menudencias domésticas para descargar de ellas a la insigne dama(120); Reynoso no sólo accede a instalarse en Madrid contra su voluntad, sino que se apresura a mostrar ansias irresistibles de efectuar el traslado al notar el disgusto que la anterior divergencia de pareceres ha ocasionado a su esposa(121); Soledad no sólo termina sacudiéndose el yugo de Velázquez, sino que acaba por someter absolutamente a su pareja (122); Doña Carolina esconde en su blando guante una mano de hierro, que dirige a su sabor todo el colectivo familiar, pese a sus protestas de sumisión conyugal(123); el afable señor Torres casó con una hermosa joven sin fortuna, joven que corresponde a la generosidad

y paciencia del marido con altanería insufrible y vejaciones en público(124); Gonzalo adora a su mujer, que lo arrastró hasta el altar y mantiene una conducta de "sultana caprichosa"(125); la madrastra de Miguel Rivera tiene al padre del chico sometido a una "esclavitud insoportable"(126); Isabel maneja los asuntos familiares a su antojo, y no tiene empacho en reducir abruptamente al silencio o expulsar de la habitación al esposo(127).

Los casos en que el esposo domina a la esposa, que se entrega a su poder sin reservas, no son frecuentes. El más sobresaliente, como ya señalábamos, es el de Maximina, que sigue mansamente a Miguel Rivera por el camino que éste designe(128). Pero, con todo, se echa de menos en Maximina esa ceguera o impotencia tan habituales en los maridos sojuzgados de Palacio Valdés; Maximina secunda siempre a Miguel, pero no por enajenación o debilidad de carácter, muy al contrario. Es más: Maximina se percata de factores sutiles que escapan a la conciencia de Miguel(129); pero es su respeto al marido, que no su falta de sentido común o de valentía, lo que la mueve a esperar en prudente silencio.

Aparte de Maximina, excepcional en este aspecto como en tantos otros, pocos casos hay en que la mujer se vea sojuzgada por su pareja. Pero nótese que, cuando ello ocurre, las maniobras y fingimientos del varón adoptan un tono extravagante, de anormalidad. Así, el holgazán y elegante Sabas, que suele utilizar como criada a su mujer, incluso se fuga con una cómica;

cuando regresa al hogar, consigue ser readmitido adoptando una actitud dramática y provocando una situación espectacular: al rechazo de su mujer responde con un síncope, y logra que la esposa corra a auxiliarlo gritando delirante:

"-¡Sabas! ¡Sabas mío!...¡Perdóname!" (130).

Así se da por zanjado el incidente.

Si bien Palacio Valdés parece, como Pereda, un firme propagandista del amor ordenado a través del matrimonio, trata mucho más dilatadamente del amor extra-conyugal. Más adelante analizaremos algunos aspectos del adulterio en la novelística de ambos autores; por ahora, baste decir que en lo relativo a las aventuras preconyugales, Palacio resulta menos severo; no se muestra excesivamente interesado y transparenta sin aspavientos el patrón conductal de su época, un patrón diversificado según los sexos. Varones de buen natural, como Gonzalo, Fernando o el capitán Ribot, tuvieron amoríos callejeros sin consecuencias(131). Tales incidentes son impensables en jovencitas casaderas, ya que en las señoritas se valora la absoluta carencia de antecedentes eróticos. Las más características heroínas de Palacio Valdés, se trate de Maximina o de la hermana San Sulpicio, ofrecen ante el altar un pasado intachable.

NOTAS

(1)- El buey suelto..., y La Montálvez, excepciones, serían más bien historias de desamor.

(2)-Así se produce la boda entre Nisco y Catalina, en El sabor de la tierra o la de Tona y Pito Salces, en Peñas arriba. La presencia de esas parejas secundarias a la manera del teatro clásico español ya fue tempranamente anotada por Clarín, Solos..., ed. cit., p. 318, que en algún caso llegaba a considerarlas tanto o más interesantes que la principal.

(3)-Expresión del prudente Padre Apolinar, en Sotileza, O.C., I-1389.

(4)-V. E. Jesús Miralles García: La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos, Barcelona, Puvill-Ed., 1979.

(5)-En la obra de Pereda un espíritu luminoso acompaña indefectiblemente a un físico agraciado y viceversa. Benito Madariaga de la Campa, "Ficción y realidad...", cit., advierte respecto a los Esbozos..., que ya en sus primeras producciones costumbristas Pereda tiende a la identificación cualitativa alma-cuerpo: "La determinación del físico servirá para advertir al lector del espíritu y manera de ser de cada personaje...". En consecuencia, las bondadosas heroínas novelescas del santanderino son siempre lindas.

En su estrategia descriptiva, junto a los datos relativos al colorido de ojos y pelo, Pereda suele destacar: la presencia o ausencia de sonrisa, la calidad de ésta y las peculiaridades de la mirada - dulce, valiente, risueña...-. Estos elementos proporcionan pistas decisivas sobre el carácter, actitud y destino de las figuras femeninas. Las de sonrisa o mirada dulce son, invariablemente, muchachas intachables y destinadas finalmente a un feliz matrimonio; aquéllas en cuya descripción se consigna un ingrediente de dureza, son mujeres conflictivas o inquietantes y, salvo Silda, declaradamente enajenadas o pérfidas. Así, la expresión de Clara, que es "dura de faz" y "faltaba a sus ojos la dulzura, que es el mayor encanto de la belleza", en Pedro Sánchez, O.C., I-1148 y 1149, respectivamente; la de Silda, en Sotileza, O.C., I-1287, "dura de entrecejo y valiente de mirada"; la de Leticia, en La Montálvez, o la de la ex-tabernera en Los hombres de pro, O.C., I-530, se separan físicamente del resto, y no auguran nada bueno.

Otros datos que suele suministrar Pereda son: el tono y tersura de la tez, la redondez de hombros e "inmediaciones", la gallardía del cuerpo, y alguna referencia a los dientes, blancos, prietos y menudos, en general.

La pequeñez de ciertas partes anatómicas es frecuentemente mencionada y constituye una fuente de atractivos femeninos; pequeños suelen ser los dientes, manos y orejas de las jóvenes

bonitas. La pequeñez es precisamente el atributo más destacado de una de las más acabadas y arquetípicas heroínas de Pereda: Lita, de Peñas arriba; es una diminuta y preciosa figura, cuyos atractivos son aludidos en muy diversas ocasiones mediante el reiterado empleo de diminutivos por parte del narrador. Esa técnica denota simultáneamente la menuda constitución de la joven y el afecto que despierta esta criatura en el narrador.

Un aura de frescura y animación acompaña a la mayor parte de las heroínas peredianas, pero las jóvenes labradoras casaderas quedan perfiladas exclusivamente en virtud de esas impresiones generales. Véase, por ejemplo, la descripción de Catalina en El sabor..., O.C., I-1049, o de Pilarona, en La puchera, O.C., I-1590.

(6)-Pereda emparenta invariablemente los afeites femeninos con una conducta moral relajada. Ello es especialmente notorio en las descripciones psico-físicas de Verónica Montálvez - de La Montálvez- y Clara -de Pedro Sánchez-. Raramente, y sólo si se trata de mujeres urbanas, podemos entrever a una bella en su gabinete"...entre mejunjes, abluciones y atildaduras de tocador...", como en el caso de Verónica Montálvez, justo antes de su presentación en sociedad, en La Montálvez, O.C., I- 1453. Cargadas de afeites se presentan las mujeres urbanas maduras, ociosas e inútiles como Pilita, a quien se le veían "a la primera ojeada, los afeites y perifollos con que aquella señora quería falsificar su fe de bautismo. Después acá he conocido muchas mujeres de su tipo, viejas presumidas y rebeldes contumaces al poder de los años y a la ley de la naturaleza...", explica el protagonista-narrador en Pedro Sánchez, O.C., I-1165. Y sospechosa de afeites artificiosos es también la madura y pérfida Leticia, que "parecía una sultana", en La Montálvez, O.C., I- 1562.

(7)- En Pereda, las alusiones al grado de aseo de un personaje suelen resultar muy reveladoras acerca del talante moral del mismo. Sucios son Marcones, en La puchera, o los Mocejón, en Sotileza; limpios, tanto en sus personas como en sus casas, son las figuras de calidad moral, como Pilara o los tíos de Silda, en las dos novelas citadas. Por otra parte es notorio que el despertar de la conciencia moral de Inés, en La puchera, se produce con el inevitable corolario de un progreso paralelo en el arreglo personal, y la superación de su pereza se acompaña de la superación de su anterior desaliño personal y doméstico. V. La puchera, cap. XIII.

(8)- En opinión de Pereda, no son los atavíos sofisticados y esclavos de la moda los que favorecen la imagen femenina; al contrario. La belleza natural queda resaltada por los atuendos prácticos y sencillos, independientemente de la clase social a que pertenezca la joven en cuestión: Carmen, en Pedro Sánchez, O.C., I-1172, recibe con pañoleta y un fresco vestido de percal al protagonista, causándole una grata impresión de "fragante y casta hermosura"; en Sotileza, O.C., I-1365, el sencillo atavío de Silda realza su hermosura; en Peñas arriba, O.C., I-2201, p. 246, Lita es sorprendida "de trapillo y trajinando", por Marcelo, quien nota que los encantos de la niña cobran más relieve sobre

el "fresco, limpio y airoso desaliño que la envolvía";...etc.

Como contraste, de la actitud despectiva del narrador perediano frente a la moda, cabe citar otros fragmentos novelescos: sobre Ana, en El sabor de la tierruca, O.C., I-1032, se dice que es "una muchacha como unas perlas [...] la frente sin 'flequillos' ni otros pingajos de la moda, tersa y bien delineada..."; de la pérfida Clara, en Pedro Sánchez, O.C., I-1165, se destaca la impresión artificiosa y barroca, "cargada de moños y follados muy sobresalientes"...; en Peñas arriba, O.C., I-2202, el narrador se felicita de que Lita prescinda de perifollos elegantes, que la convertirían en una figura "abominable"...etc.

(9)-Salvo la excepcional Agueda, que ha viajado y es mujer cuidadosamente educada. Ya Montesinos, Pereda o la novela idilio, Madrid, Castalia, 1969, p. 105, justificaba esta singularidad de Agueda señalando que una beata de aldea no hubiera bastado para sostener la tesis que Pereda intentaba sacar adelante en de De tal.....

(10)-V. Peñas arriba, cap. X.

(11)-De tal palo...., O.C., I-831.

(12)-La puchera, O.C., I-1668.

(13)-Como resultado, frecuentemente se ofrecen al lector heroínas rígidas, increíbles o incomprensibles. De ahí el común reproche de la crítica frente a la novela perediana: se achaca a ésta una marcada impericia en el manejo de los personajes femeninos. V. al respecto José Manuel González Herrán, La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Col. Pronillo, 1983.

Su biógrafo Jean Camp: José María de Pereda. Sa vie... cit., p. 319, aseguraba al respecto sobre el novelista: "Il n'a aucune connaissance de la femme et ne désire pas la connaître"; Camp llega a suponer que Pereda padecía un complejo.

(14)-El empleo ostensible de tal técnica narrativa se produce, por citar un ejemplo, en el capítulo IX de El sabor de la tierruca, capítulo que el autor titula "Las primeras chispas". Al final del mismo, don Juan de Prezanes aconseja al joven Pablo: "cásate". Inmediatamente, en Ana, que está presente durante la conversación entre ambos hombres, se producen fuertes reacciones, todas ellas descritas en sus mudas manifestaciones externas, pero de inequívoca significación respecto a sus sentimientos íntimos. Y sin más explicaciones por parte del autor, termina el capítulo. El siguiente ya se abre en distinto escenario y con otros personajes. Véase El sabor de la tierruca, O.C., I-1054 y ss.

(15)-José F. Montesinos, Pereda o la novela..., cit., p.172.

(16)-Sean el misterio o la vaguedad femenina producto de la impericia o de una técnica intencionada del autor, queda desde luego en pie el problema que Montesinos destacaba, en ob. cit., respecto a la mayor parte de los personajes femeninos peredianos:

la forzada interpretación que el autor insiste en sugerir acerca de muchos de ellos: Inés, Clara, Verónica Montálvez, Lituca, Agueda...sin conseguir que el lector comparta el punto de vista y los juicios del autor.

(17)-Lo que ya fue anotado por Montesinos en ob. cit., p. 185-6.

(18)-Recogido por José Manuel González Herrán: La obra de Pereda ante la crítica..., ed. cit., p. 312 y ss.

(19)-El buey suelto..., O.C., I-601.

(20)-El sabor de la tierruca, O.C., I-1034.

(21)-Ibídem, O.C., I-1034.

(22)-Ibídem, O.C., I-1106.

(23)-Pedro Sánchez, cap. XXIV.

(24)-Al primer vuelo, O.C., I-1965.

(25)-Peñas arriba, O.C., I-2187-8.

(26)-v. La puchera, O.C., I-1589-90.

(27)-Ibídem, O.C., I-1667.

(28)- Así ocurre entre Ana y María, en El sabor de la tierruca, O.C., I-1063 y sgtes; o entre Inés y Pilara, en La puchera, O.C., I-1703-4.

(29)-El sabor..., O. C., I-1092.

(30)-Ibídem, 1094.

(31)-Sotileza, O. C., I-1435.

(32)-La puchera, O.C., I-1708-9.

(33)-Al primer..., O.C., I-2019.

(34)-La gran excepción es Marcelo, el avezado madrileño, protagonista-narrador de Peñas arriba.

(35)- Como Pedro Sánchez respecto al de Carmen, en Pedro..., o Andrés respecto al de Luisa, en Sotileza.

(36)-Peñas arriba, O.C., I-2163.

(37)- Sobreentendido que no dejaría de halagar a las numerosas y avezadas lectoras de la época, principales consumidoras de novelas por esos años, según estudian Alicia G. Andreu, Leonardo Romero Tobar y otros.

(38)-Catalina, en El sabor de la tierruca, O.C., I-1099; Luisa en Sotileza, O.C., I-1372; Nieves a Nachito, en Al primer vuelo; Pilara a Quilino, en La puchera.

(39)-Ana, en El sabor..., O.C., I-1054; Luisa, en Sotileza, O.C., I-1373-4.

(40)-Ana, en El sabor..., O.C., I-1070; Lita, en Peñas arriba, O.C., I-2211.

(41)-"Sotileza, con ser muy mujer, tiene algo de esfinge tebana y el autor no ha hecho más que levantar una punta del velo sagrado", afirma en La Epoca, 27 marzo, 1885 (art. reproducido en el Prólogo a José María de Pereda: Obras Completas, 3 ed., Madrid, Hijos de Tello, 1899.

(42)-Sotileza, O.C., I-1312.

(43)-Ibíd., O.C., I-1434.

(44)-Prólogo a José María de Pereda: Obras Completas, 3 ed., Madrid, Hijos de Tello, 1899.

(45)-Pereda o la novela..., cit., p. 303.

(46)-Joaquín Casaldueiro: "Sentido y forma de Sotileza, en Nueve lecciones sobre Pereda, Diputación Regional de Cantabria, Santander, 1985, pp. 119-133.

(47)-Pereda o la novela..., cit., p. 174.

(48)-Martínez Kleiser: "El mundo novelado de Pereda", Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1907, cit. por J. M. González Herrán, La obra de Pereda... cit., p. 244.

Y Todavía cabe otra interpretación sobre el misterio de Sotileza: Jean Camp, ob. cit., p. 325, tras preguntarse ¿a quien ama Silda?, ¿cómo?, ¿por qué?, asegura que Pereda "lui-même ignorait-il les réponses".

(49)-Reserva que contrasta con las indiscretas confidencias que median entre mujeres ligeras. Véase, en La Montálvez, O.C., I-1467, el pasaje en que una amiga revela a Verónica las lamentables intimidades de su prometido.

(50)Julita, en Los hombres de pro.

(51)Lucrecia Bermúdez en Al primer vuelo; Inés en La puchera...

(52)-Sotileza, O.C., I-1387.

(53)-La puchera, O.C., I-1726.

(54)-Al primer vuelo, O.C., I- 1973.

(55)-El buey suelto..., O.C., I-589.

(56)-El buey..., O.C., I-649.

(57)-Ibíd., 617.

(58)-Ibíd., 648-9.

(59)-Ibíd., 619.

(60)-Ibíd., 641.

(61)-Ibíd., 649.

(62)-Ibíd., 656.

(63)- El buey..., O.C., I- 664-5.

(64)-Pardo Bazán: Obras Completas, Tomo VI. Polémicas y Estudios literarios, Agustín Aurial, Madrid, 1892; Clarín: "Libros. 'El buey suelto' por José María de Pereda", La Unión, Madrid, 30 marzo y 1 de abril de 1879, año II, núms. 174-5. Recogido en Solos de Clarín, Madrid, Alianza, 1971, p.226-239. Clarín explica:... "la tesis puede seguir siendo buena, yo creo que lo es; pero lo malo serán las probanzas".

(65)-ob. cit., p. 236-7'.

(66)-Ya en 1858, en "El tío Cayetano", había publicado Pereda el artículo "Contigo pan y cebolla", en que vierte sus argumentos en pro y en contra del celibato, sin llegar a una conclusión definitiva. El problema de la soltería y el matrimonio le preocupaba, y, según afirma José María de Cossío: La obra literaria de José María de Pereda. Su historia y su crítica, Santander, 1973, p. 174-5, las cartas que el novelista intercambió en 1877 con Menéndez Pelayo demuestran su intención de estudiar matrimonio/celibato cuando comenzó a preparar la redacción de El buey..., y su afán de recusar las afirmaciones vertidas por Balzac.

(67)- Pedro Sánchez, O.C., I-1251.

(68)-La puchera, O.C., I-1583.

(69)-De tal palo..., O.C., I-802.

(70)-O.C., I-608.

(71)-Sobre el esquematismo del argumento, la pobreza novelesca de los personajes y el simplismo de la argumentación Perediana en esta novela, v. las críticas de su época, recogidas por González Herrán, La obra de Pereda ante la crítica...cit.,, p. 73-98.

(72)-El buey..., O.C., I-610 y sgtes. Sin embargo, según ha demostrado José María de Cossío: La obra literaria... cit., pp. 174-5, Pereda conocía poco la obra de Balzac por los años en que

prepara El buey...: en carta enviada a Menéndez Pelayo en 1877, pide varias novelas del autor francés que giran en torno al problema del celibato. Como señala Jean Camp: José María de Pereda. Sa vie... cit., p. 113, en la redacción de El buey..., "il importe surtout de répondre par la plume à des oeuvres d'autant plus nocifs que leurs auteurs ont plus de talent, d'affirmer, en face de tout ce qui tend à les détruire, l'excellence de la famille, la nécessité d'une doctrine politique intransigeante...".

Sobre el conocimiento, muy difuso en todo caso, que Pereda tenía sobre la obra de Balzac, véanse también Sherman Eoff: "A Phase of Pereda's Writings in Imitation of Balzac, Modern Language Notes, LIX, 1944, pp. 460-66, y José Fernández Montesinos: "Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España", Revue de Littérature Comparée, XXIV, 1950.

(73)- Ibidem, 611. La alta sociedad como grupo de gentes egoístas y extraviadas es un mundo ajeno al calor de los lazos familiares es una imagen frecuente en Pereda. A tal concepción responden las palabras de un personaje marginal en La Montálvez, O.C., I-1509: "Ya no hay familia sino entre las gentes oscuras y de poco más o menos".

(74)-El buey suelto..., O.C., I-611-12.

(75)- Este esquema de la familia es ostensiblemente conservador, y en 1878, fecha de aparición de El buey... ya no era el único concebible para la mentalidad decimonónica. Concepción Arenal, en 1868 y 1881, había publicado dos obras - La mujer del porvenir y La mujer de su casa, respectivamente- en que se exige para la mujer el derecho al trabajo, se rechaza que el "matrimonio sea la única carrera de la mujer" y se señala que "la mujer de su casa" es un ideal erróneo, pues se pretende el progreso para todos y para ella la inmovilidad. En la misma línea escribieron a fines de siglo Sofía Tartilán y Emilia Pardo Bazán, entre otras. V. Estrella de Diego: "Prototipos y antiprototipos de comportamiento femenino a través de las escritoras españolas del último tercio del siglo XIX", en Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, 1987, p. 246-7.

Su idílica imagen del hogar conyugal ha sido relacionada por Enrique Sánchez Reyes: "Las mujeres...", con la influencia que sobre la sensibilidad de Pereda tuvo su madre, doña Bárbara Sánchez de Porrúa y Fernández de Castro; doña Bárbara fue una mujer sobria, culta y doméstica, que tuvo veintidós hijos y logró convertir su casa en austero y cálido remanso. Concepción Fernández Cordero, José María de Cossío, y otros críticos peredianos se hacen eco de las afirmaciones de Sánchez Reyes.

(76)En El sabor de la tierruca, La puchera, Peñas arriba, y Al primer vuelo.

(77)Pedro Sánchez y Sotileza.

(78)-El sabor de la tierruca, O.C., I-1072.

(79)-El sabor..., O.C., I-1068-9.

(80)-El sabor de la tierruca, Al primer vuelo, Pedro Sánchez y Peñas arriba, respectivamente.

(81)-Pedro Sánchez.

(82)La puchera, O.C., I-1662.

(83)El sabor de la tierruca, O.C., I-1049.

(84)-Peñas arriba, O.C., I-2200.

(85)-El sabor..., O.C., I-1069.

(86)-La exposición novelada de los derechos y deberes inherentes al individuo que vive en familia, y concretamente, el oficio de la mujer dentro de ella, fueron ya objeto de dos obrillas tempranas de Pereda: La mujer del César y Oros son triunfos. Sobre este particular, véase Constanancio Eguía Ruiz: Prólogo a José María Martínez y Ramón: Análisis de 'Peñas Arriba, Torrelavega, 1908.

(87)-El buey suelto..., O.C., I-652-3.

(88)-A lo largo de nuestro trabajo podrá observarse que el esquema familiar propuesto por la novelística de Pereda es similar al aplaudido en la obra de Palacio Valdés, pese a la diferencia de edad que separa a ambos autores.

(89)-El propio Pereda sufría fuertes arrebatos temperamentales. Jean Camp: José María de Pereda. Sa vie, son oeuvre et son temps (1833-1906), Paris, Fernand Sorlot, 1937, p. 50, explica: Pereda, "comme le bon don Juan de Prezanes du Sabor de la tierruca (sic), entraînait dans la tempête sa famille et ses familiers, il mettait les siens sur les dents jusqu'au jour où le livre nouveau pouvait courir, tout seul, sa chance à travers le monde".

(90)-El sabor..., O.C., 1036-7.

(91)-Ibídem, 1036 y 1093.

(92)-Sotileza, O.C., I-1407-8.

(93)-De tal palo..., O.C. 828.

(94)-Peñas arriba, O.C., I-2028.

(95)-Nuestra observación corrobora la presencia de dos tipos femeninos antagónicos en las novelas de Palacio Valdés, duplicidad que ya ha sido repetidamente señalada por sus críticos. V. José María Roca Franquesa, Guadalupe Gómez Ferrer,

Lila Ch. Wells, entre otros.

(96)- Constantes y fieles son Octavio, de El señorito...; José, en la novela del mismo título; Ceferino, en La hermana San Sulpicio; Ribot, en La alegría... Un amor apasionado, en algún caso brutal, exhiben don Alvaro, en La fe, Velázquez, en Los majos..., y sobre todo Plutón, en La aldea.....

(97)- Tanto en hombres como en mujeres.

(98)- Maximina y Riverita.

(99)- El cuarto poder.

(100)-Marta y María.

(101)-La hermana San Sulpicio.

(102)-Sinfonía Pastoral.

(103)-Los majos de Cádiz.

(104)-Santa Rogelia.

(105)-La aldea perdida.

(106)-Tristán...

(107)-La fe.

(108)-El cuarto poder.

(109)-La espuma.

(110)-El cuarto poder.

(111)-Lo cual corrobora las apreciaciones de L. Ch. Wells: Palacio Valdés's Vision of Woman in his Novels and Essays, cit., en torno al arquetipo ideal femenino en las obras de Palacio Valdés, así como las investigaciones de Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., en torno a la anteposición, por parte del novelista, de los valores doméstico-afectivos frente a la corrupción reinante.

(112)-Como veremos en el capítulo siguiente de este mismo trabajo, la "mujer nueva" que predica Pardo Bazán es un ser humano autónomo antes que esposa o madre. La condesa transparente en sus novelas su prevención contra la dependencia conyugal y doméstica en que se sumen las mujeres de la época: en sus matrimonios novelescos, la mujer se ve supeditada al varón o víctima de éste,. Y a esa mujer resignada, sacrificada y pasiva no se le augura dicha ninguna; se reclama la mujer capaz de seguir un destino individual, y no es la casada convencional quien parece capaz de hacerlo.

Según explica Carmen Bravo Villasante, Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, ed. cit., p. 131, Pardo Bazán y Palacio Valdés se

profesaron en vida una inextinguible antipatía. En cierta carta enviada por este último a Clarín el 23-III-87, y citada por Carmen Bravo, don Armando aclara:

"[la Pardo] no me perdona el haber hecho la apoteosis de la mujer vulgar. No me pesa. Lo que yo hubiera querido era poder esculpir esa apoteosis en un libro profundamente como la tengo esculpida en el alma".

De creer a Angel Cruz Rueda, Armando Palacio Valdés. Su vida y su obra, Madrid, SAETA, 1949, p. 168, las obras de Palacio Valdés influyeron mucho en las mujeres, de las que continuamente recibía cartas y confidencias. Ello da fe de que sus lectoras se reconocían e identificaban gustosamente con ese arquetipo cálido y doméstico.

(113)-La sensualidad de las heroínas más firmes en lo amoroso frecuentemente se liga al desarrollo de actividades domésticas: recuérdese la "leve sonrisa de complacencia sensual" que resbala en los labios de la inocente Martita mientras, de pie, sirve comida y vino al hambriento Ricardo, que engulle feliz, en Marta y María, O.C., I-36-7; v. también a Cristina y Ribot a la mesa, en La alegría del capitán Ribot, O.C., I-840...etc.

(114)-Según Gaudalupe Gómez Ferrer, ob. cit., p. 318, "el dinero juega un papel importantísimo de cara a la política matrimonial", en las novelas de Palacio Valdés.

Admitamos que el arquetipo conyugal de Palacio Valdés se funda en la seguridad y el orden; pero si bien se pueden citar matrimonios novelescos que se proyectan en atención a factores económicos, la mayoría de los expuestos en un primer plano narrativo se han forjado haciendo caso omiso de la situación pecuniaria de los contrayentes. La desigualdad económica en parejas como Elena/Reynoso, de Tristán..., los de Vargas, en Nuevos papeles del Dr. Angélico Jiménez, y otras, es marcadísima.

(115)-De Marta y María, La espuma y El cuarto poder, respectivamente.

(116)-De El cuarto poder y Tristán..., respectivamente.

(117)-Como tal ha sido unánimemente reconocido por la crítica de todos los tiempos. En esta pareja novelesca se ha visto un reflejo del feliz, pero breve matrimonio vivido por el autor con la niña Luisa Maximina Prendes Tapia. V. Angel Cruz Rueda: Armando Palacio Valdés. Su vida y su obra, Madrid, SAETA, 1949.

(118)- Deslumbrada por el caso de Maximina, Lila Ch. Wells, ob. cit., afirma que esa situación se reproduce en la mayoría de las parejas de Palacio Valdés. No hay tal, como esperamos demostrar a continuación.

(119)-V. La aldea perdida, O.C., I-1010.

(120)-Santa Rogelia, O.C., I-1880.

(121)-Tristán..., O.C., I-1274-5.

(122)-Los majos..., O.C., I-1101.

(123)-El origen del pensamiento, O.C., II-489-90, 520, y 560.

(124)-La hermana San Sulpicio, O.C., I-726-7.

(125)-El cuarto poder, O.C., I-590.

(126)-Riverita, O.C., I-240.

(127)-José, O.C., I-141. De hecho, Palacio Valdés concede el mando de la pareja a quien posee un carácter más fuerte, circunstancia que parece producirse más frecuentemente en personajes femeninos. Pero no es el sexo ni la cuantía del patrimonio personal lo que coloca a un cónyuge en superioridad de condiciones: ello viene avalado por el caso de los Pérez de Vargas, según aparecen en Nuevos papeles del Dr. Angélico Jiménez, O.C., I-1612: ella es más rica y es mujer; pero la firme decisión de él y su enérgico comportamiento lo convierten en guía indiscutible de la pareja.

(128)-Maximina, O.C., I-411.

(129)-Ibídem, 377.

(130)-La alegría del capitán Ribot, O.C., I-897.

(131)-V. El cuarto poder, O.C., I-498; Santa Rogelia, O.C., I-1822; y La alegría..., O.C., I-848, respectivamente.

LA RELACIÓN AMOROSA: HACIA LA SUPERACIÓN DEL
MODELO DOMÉSTICO HABITUAL

Diversos críticos se han referido a la muy variada gama de sentimientos amorosos contemplada en la novelística de Galdós. Gonzalo Sobejano explica:

"En su sentido propio, el amor es caridad (amor a Dios y al prójimo), es deseo (atracción sexual) o es deseo perfeccionado en caridad. En las novelas de Galdós tienen poderoso relieve estos amores. Ningún novelista español de su tiempo abordó con tanta asiduidad y hondura el amor de caridad (Doña Perfecta, Gloria, León Roch, Angel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia); ninguno supo como él presentar los complejos matices de la inclinación erótica: en las fases de enamoramiento, pasión y consolidación (o disolución), en sus enlaces con la vida social y en sus distintos grados de valor, desde el nivel del instinto (Tormento) hasta la cumbre de la adoración ideal (Marianela), pasando por el amor-pasión, el amor de vanidad, el cariño conyugal, la confianza, etc."(1).

La pretensión de revisar, aunque sea someramente, la enorme variedad de matices que ofrece la cuestión amorosa en la novelística de Galdós(2), rebasa los límites y objetivos fijados para nuestro presente trabajo. Intentaremos ceñirnos exclusivamente a aquellos aspectos de lo amoroso-erótico y de la institución matrimonial que puedan ayudarnos a situar los conflictos mixtos de tipo erótico-mercantil.

Dada la evolución que sufre la perspectiva general de Galdós a lo largo de su trabajo narrativo, no sorprende la simultánea transformación que también experimenta la cuestión amorosa en su novelística. El conjunto ofrece una variada gama de sentimientos y relaciones amorosas; pero la calidad e intervención del amor en el conflicto novelado es peculiar en cada etapa:

Según ha demostrado Enrique Jesús Miralles(3), la novela de Galdós - y la de otros autores de su generación- , hasta mediados de los años 1880, aborda preferentemente la historia de dos jóvenes enamorados que pertenecen a mundos antagónicos: La Fontana de Oro, El Audaz, Gloria...(4). Los obstáculos que se oponen a la consumación de este amor central son ajenos al sentimiento mismo: la peripecia particular de la pareja ilumina un conflicto de mayor envergadura -político, religioso, social-, que subyace al fondo. Invariablemente, las heroínas son jóvenes e inocentes, y el desenlace trágico es mayoritario.

A las conclusiones de Miralles debe añadirse que el amor, en esta primera época, suele funcionar como desencadenante en los personajes femeninos de una nueva perspectiva sobre la realidad. La irrupción del varón, procedente de una esfera ajena y cargado de convicciones inusitadas, provoca en estas jóvenes virginales una conmoción(5) que dará al traste con su pasada conformidad y sosiego; el varón pone una nota discordante en el mundo de la joven, y ésta ha de cuestionarse, dolorosamente, la adhesión a las prácticas de sus mayores:

En La Fontana de Oro, la dulce Clara acaba por considerar intolerable el régimen de vida a que la somete su tutor y escapa en busca de Lázaro; en El Audaz, el radicalismo de Martín Muriel provoca en la aristocrática Susana Cerezuelo sentimientos encontrados, y en él descubre la joven un punto de vista, inadmisibles a todas luces para una noble dama, pero capaz de motivar una revisión de sus actitudes pasadas. En Doña Perfecta,

también Rosarito, niña inocente e hija amante, sufre una importante crisis espiritual a raíz de sus relaciones con Pepe Rey: se independiza progresivamente de la óptica materna, hasta prestarse a huir con el joven ingeniero. Y tan radical es su transformación, que llega a decir a doña Perfecta: "Usted no es mi madre"(6). Por su parte, Gloria, a impulsos de su profundo amor por el joven judío Daniel Morton, iniciará un trágico proceso de cuestionamiento de la autoridad familiar, la convención social y las convicciones religiosas.

La transformación de Paulita Porreño, ya no joven, pero sí enamorada, es un proceso patente en La Fontana de Oro(7), donde Paulita ocupa, sin embargo, un lugar secundario; en su caso asistimos a un progresivo despertar a la realidad natural y al mundo actual, despertar derivado de su inopinado y ferviente amor por Lázaro:

"Parecía que en su espíritu y en su organismo se verificaba una crisis muy trascendental. Toda ella se dilataba, como si aquel día hubiera perdido de una vez la fuerza de concentración, la ligadura interna que la comprimía desde el nacer. No podemos explicarnos todavía nada de lo que por ella pasaba.

- Debe usted cuidarse, debe usted vivir- dijo Clara.

- Sí, debo cuidarme, debo vivir- repitió Paula en el tono de estupefacción que emplea el que oye por vez primera la solución concisa de un problema en que ha estado trabajando infructuosamente toda la vida-.;Debo vivir!

En aquel momento sus ojos miraban en derredor, asombrados, asustados, con melancolía, como el que no ha visto nunca un horizonte y lo ve por primera vez."(8).

Al cabo, Paulita abominará con amargura de su pasado y de su santidad postiza, viéndose a sí misma bajo la nueva luz que desprende su inclinación hacia el joven:

"yo pasé mi niñez en la austera casa de mis tíos, recibiendo de personas devotas la más ejemplar educación. Desde que tuve uso de razón aprendí a orar: mis primeras palabras fueron el rezo. Los primeros años de mi vida pasaron en un convento, donde me ví rodeada de madres santas y cariñosas que me enseñaron el camino de la perfección. Mi juventud fue pasando de este modo en ocupaciones devotas. Hace quince años que estoy rezando sin cesar, y casi sin notarlo. He vivido en Dios desde la cuna: no sé lo que soy, no sé si he vivido. -¡Dios mío, qué ángel es usted!- dijo Lázaro-. ¡Qué perfección! Yo la admiro a usted y la venero, señora. -No soy digna de veneración, sino de lástima -contestó con mucha amargura"(9).

Paulita termina por renegar de su anterior obsesión religiosa y hacer el elogio de la vida doméstica:

..."-es que yo he pensado que no puede existir perfección mayor que la que ofrece la vida doméstica con todos los deberes, todos los goces, todos los dolores que lleva en sí la familia. ¡Ay!, meditando sobre esto he comprendido la esterilidad de mis rosarios, de mis rezos. ¿Qué estado puede igualarse por su dignidad y nobleza al estado de la esposa, de cuya solicitud penden tantas felicidades, la vida de tantos seres?".(10).

A los ojos del lector, cuidadosamente dirigido por Galdós, la nueva perspectiva de la realidad que, gracias al amor, adquieren estas heroínas, es más ajustada y rica; pero también mucho más conflictiva y dolorosa para la interesada. Y de esa perspectiva ajustada y rica -y ello viene particularmente marcado en el caso de Paulita Porreño- se desprende una valoración netamente positiva del estado matrimonial: al abrirse a la luz del amor, la conciencia de Paulita abomina de su anterior "esterilidad" rezadora y canta el elogio de la vida "doméstica", de la esposa y madre.

En La Fontana de Oro, esa nostalgia de la mujer doméstica con

que tardíamente quisiera identificarse Paulita viene a corroborar y reforzar la opinión vertida por la inocente y juvenil Clara capítulos atrás. Cuando las "tres ruinas" someten a examen a la niña, la conversación se desarrolla en los términos siguientes:

"-¿Qué debe hacer la mujer en la sociedad para servirla y serle útil?

-Casarse- dijo Clara con la mayor sencillez; y en el momento que pronunció esta palabra se aterrorizó de lo que había dicho y se puso como la grana.

[...] el efecto producido en las tres damas por la respuesta de Clara fue enteramente igual al que producen los apóstoles de un predicador endemoniado en el tímido y dueñesco auditorio de un novenario.

-¡Qué horror!- exclamó Paz juntando las manos.

-¡Jesús! ¡Jesús!- dijo Salomé, tapándose los oídos.

-Et ne nos inducas-profirió la devota, alzando los ojos al cielo"(11).

La intencionada contraposición entre la sencillez y naturalidad de la heroína, y los exagerados espavientos de las tres harpías no deja lugar a dudas: la primera está en lo cierto, y la evolución de Paulita terminará por darle la razón.

En 1878, La familia de León Roch inaugura una nueva perspectiva sobre esa gran "perfección" que, según Paulita, "ofrece la vida doméstica con todos los deberes, todos los goces, todos los dolores que lleva en sí la familia". La lente del narrador se detiene ahora preferentemente sobre mujeres casadas, y analiza por lo menudo ese reducto doméstico que tan fecundo se nos prometía en la primera etapa. María Egipcíaca encabeza una serie de mujeres extraviadas que crean o viven un desierto conyugal: Rosalía, en La de Bringas; Eloísa, en Lo prohibido; Fortunata y Jacinta en la novela del mismo título; Pura, en Miau... Además, en La familia... se da entrada al estudio de otro

tema característico: el adulterio(12).

En la etapa que comienza a partir de 1878, el dinero es omnipresente, como ya se dijo en el anterior apartado de nuestro trabajo; pero es en esta época cuando Galdós engendra a las más grandes y generosas amantes: Fortunata, Pepa Fúcar, Camila...La magnitud de todos estos personajes femeninos es muy superior a la de los contruídos en el pasado e incluso a los caracteres masculinos que junto a ellas aparecen ahora. Fortunata y Camila crecen desmesuradamente a ojos del lector, mientras sus amados, Juanito Santacruz y Constantino Miquis, quedan oscurecidos(13).

En esta etapa novelesca, Galdós se aproxima a lo femenino cotidiano y abandona el tipo de la joven inocente que despierta con el beso del varón; las heroínas no son jóvenes virginales y frágiles, sino mujeres apasionadas y conflictivas, desgarradas y luchadoras. Han ganado en humanidad, tienen alma y destino propios; su parentesco con la virgen acosada del folletín ya no salta a la vista(14).

Aparecen ahora María Egipcíaca, Isidora Rufete, Irene, "La Carniola", las hermanas Sánchez Emperador, Rosalía de Bringas, Eloísa, Mari Juana, Camila, Fortunata, Jacinta, Abelarda Villaamil...Todas sufrirán la opresión del "becerro de oro"(15) en una u otra forma; en esta segunda etapa, el amor se apareja, entrecruza y lidia con el dinero, el afán de lujo y "representación social", y con las convenciones sociales.

Ya aparecen personajes femeninos que preludian la perspectiva amorosa anticonvencional desarrollada por Galdós en las novelas

de la etapa siguiente: Fortunata, y también Camila(16), son mujeres irreductibles a la degradación de valores que se advierte en el entorno(17). La primera, como ya ha advertido Gilman (18), es un personaje asilvestrado y esencialmente honesto: otro tanto puede afirmarse de Camila(19). No puede ser casual que ambas figuras sufran la incomprensión del entorno y desarrollen conductas socialmente consideradas escandalosas o extravagantes(20). No es accidental el que una y otra manifiestan el más absoluto desinterés pecuniario: ignoran el yugo a que toda la sociedad está sometida. Ambas son mujeres irreductibles al atractivo del consumo, y por tanto del dinero; de puertas adentro son mujeres hacendosas, firmes y ordenadas(21), que no se enamoran de los objetos preciosos y se vuelcan en los afectos humanos. Mientras María Egipciaca se deja esquilmar hasta por su propia madre(22), Isidora vacía su monedero en compras inútiles(23), Rosalía de Bringas empeña el sistema de economía doméstica y la conciencia por lucir una manteleta(24), y Pura Villaamil quiere comer perdiz todos los días(25), Camila y Fortunata constituyen importantes excepciones: su buena administración doméstica(26) es corolario de unas personalidades que no claudican frente al "becerro de oro". No puede ser casual que ellas sean precisamente las grandes amantes.

Junto a estas grandes amantes, el amor de los personajes masculinos parece menguado y caprichoso(27). Los más memorables no lo son en función de su vigor afectivo, muy al contrario. En León Roch destaca la inclinación al racionalismo; en Joaquinito Pez, el cinismo; en Francisco de Bringas la cominería; en Juanito

Santacruz la frivolidad...etc. Es en esta época cuando Galdós desarrolla y consagra el tipo del señorito: pariente de los caballeros parisinos contruidos por Zola, y heredero del burgués ocioso dibujado por los costumbristas(28), el señorito madrileño no tiene ocupaciones útiles y disfruta su patrimonio con frivolidad elegante entre juegos y queridas(29). Sus empresas amorosas lo distraen de la rutina cotidiana, ofrecen esa pizca de aventura -sobre todo si se trata de mujeres casadas- que lo aparta por un momento del aburrimiento(30). Pero con la saciedad física se extingue el interés. Como ha señalado Gilman(31), el señorito no es un heredero del Tenorio, sino su contrafigura: jamás se entrega en cuerpo y alma a la empresa amorosa; no es un burlador: jamás ignora el respeto debido a las normas sociales; es más: el escándalo le aterra(32), y colecciona amantes como colecciona caballos en una cuadra: porque es lo normal en su entorno(33).

Así como en otros autores decir matrimonio casi equivale a decir desenlace novelesco(34), en las Novelas Contemporáneas de Galdós, la pareja suele estar ya formada al empezar el curso de la novela, y la mayor parte de la misma viene dedicada a mostrar la trayectoria emocional de los esposos y su conducta social:La Familia de León Roch, La de Bringas, Miau, La incógnita y Realidad, y en menor medida Lo prohibido y Fortunata y Jacinta, responden marcadamente a este esquema. Así, donde otros terminan su novela, Galdós comienza la suya. La historia no es el recuento de los menudos y graciosos incidentes del encuentro, o de los obstáculos y peligros que los amantes han de sortear hasta poder

casarse; es un relato más ancho y abierto, en que vemos comprometida la identidad del personaje. No son historias de amor; son historias de personas(35).

Y el matrimonio, que ahora es desmenuzado en las novelas a la luz de la práctica cotidiana, ¿aparece todavía propuesto como el estado idóneo?.

De que también ahora Galdós atribuye al matrimonio importantes efectos sobre el temperamento femenino, no cabe duda: muchas mujeres casadas desarrollan facetas insospechadas de su personalidad a raíz del matrimonio: María sorprende a León con su desabrida inflexibilidad; Camila al narrador José María por su sensatez y firme fidelidad al marido; Eloísa por su frivolidad mundana; y Jacinta asombra a su esposo con su firmeza postrera y su alejamiento emocional(36).

Por otra parte, no puede considerarse casual la reiterada aparición en la novelística de Galdós de mujeres excéntricas, sean viudas o solteras de cierta edad, que se entregan a extravagantes manías o comportamientos en medio de su soledad(37). Teóricamente, Galdós parece considerar todavía el matrimonio como engaste psico-fisiológico ideal para la mujer, como marco adecuado para el desarrollo pleno y sano de lo femenino.

Pero lo cierto es que pocos matrimonios felices encontramos en las obras de Galdós: Barbarita y Baldomero Santa Cruz; Camila y Constantino Miquis, y poco más en primer plano(38). En esta

etapa, Galdós ha profundizado en lo doméstico y ha superado la perspectiva simplista y rosada con que la vida familiar aparecía a ojos de Clara o de Paulita en La Fontana de Oro. Con el matrimonio no se cierra el conflicto; a veces, se abre. El matrimonio puede convertirse incluso en un infierno doméstico, sea para uno o para ambos cónyuges(39). No hay regla general: sean concertados por los padres y tutores -Barbarita y Baldomero; Fidela y Torquemada- o producto de la propia inclinación de los contrayentes, pueden resultar satisfactorios(40); Por contra, aunque los matrimonios se produzcan entre personas de pareja extracción social y que proclaman amarse, pueden resultar funestos : León Roch, que se enamoró de María "como un estúpido"(41) y con ella se casó, reflexiona tras algunos meses:

- "Y sin embargo..., me equivoqué"...

[...]

Él, que había pasado su juventud conteniendo la imaginación, habíale soltado un día las riendas sin darse cuenta de ello, y se dejó arrastrar por una ilusión impropia de hombre tan serio. ¿Cómo pudo dejar de preveer que entre su esposa y él no existiría jamás comunidad de ideas , ni ese dulce parentesco del espíritu que descubren hasta los tontos? ¿Cómo se dejó llevar de la fascinación ejercida por una hermosura sorprendente? ¿Cómo no vió la pared de hielo, enorme, dura, altísima, que se levantaría eternamente entre los dos? ¿Cómo no penetró aquel entendimiento rebelde, aquel criterio inflexible, aquella estrechez de juicio, aquella falta de sentimiento expansivo, generoso, mal compensada por una exaltación áspera o mimosa? ¿Cómo no adivinó aquella sequedad y desabrimiento de su hogar, vacío de tantas cosas dulces y cariñosas, y en particular de la más cariñosa y dulce de todas, la confianza?."(42).

Como quiera que sea, Galdós parece menos inclinado que otros autores(43) a considerar la relación conyugal como una fuente de dicha. Precisamente, La familia de León Roch es la novela que con

mayor empeño pormenoriza los tormentos subsiguientes a un matrimonio por amor. No hay en ella, en principio, sino dos jóvenes que se aman, cada uno según su temperamento, que contraen matrimonio...y que sufren profundamente después, hasta el completo extravío conyugal: él en brazos de otra mujer más cálida, ella en la espinosa senda de la devoción hueca hasta caer en los brazos de la muerte. El vínculo conyugal no contribuye a equilibrar los sentimientos y personalidades de ambos contrayentes; muy al contrario: estimula la exaltación y la soberbia de María(44).

Sin llegar a tan apasionado desafecto, otros matrimonios galdosianos centrales aparecen como la yuxtaposición doméstica de dos personas incapaces de compartir una comunidad de intereses, dos personalidades desvinculadas íntimamente, insolidarias: Agustín y Milagros de Tellería, Rosalía y Francisco de Bringas, Pura y Ramón Villaamil...(45).

En lo que se refiere al matrimonio por amor, Galdós parece un autor particularmente escéptico. Apenas se celebra alguno a lo largo de las novelas que venimos estudiando - en un primer plano sólo el de María y León Roch, y el de Camila y Constantino Miquis(46)- y no parece contar con más garantías de éxito que cualquier otra clase de enlace conyugal.

La escasa cantidad de matrimonios por amor que llega a celebrarse en la novelística galdosiana puede interpretarse como producto de esa intención que siempre alienta en el autor de no engañar al lector acerca de la verdadera medida de la realidad:

según los datos proporcionados por la Historia y la Sociología acerca de las formas de vida burguesas, el matrimonio de conveniencia, concertado por los padres o tutores en función de la posición socio-económica de los contrayentes, era una práctica común (47). La realidad interna de la novela galdosiana refleja, por tanto, una realidad externa.

La historia de dos jóvenes que creen amarse pero convierten su vida doméstica en un insoportable infierno está contenida en La familia de León Roch. Como destacaba "Clarín"(48) en su comentario a esta obra, Galdós no se precipita a quebrantar el vínculo matrimonial a tontas y a locas, ni se adelanta a identificar personajes "malos", culpables de tanto destrozo; sus figuras son complejas, y mantienen esperanzas y aspiraciones legítimas o al menos lógicas de acuerdo con los datos de la "realidad" que están manejando.

La tragedia de este matrimonio por amor se cifra, según vio 'Clarín', no en la frivolidad de los contrayentes o en la conducta malintencionada de cualquiera de ellos, sino en la "acción anónima de las ideas y preocupaciones dominantes", que funcionan como motor fatal en la destrucción de esta pareja(49).

Pero el fracaso de los matrimonios de amor no es regla. Ahí están Camila y Constantino Miquis para demostrarlo(50). Se aman tierna y desafortunadamente hasta escandalizar con sus mimos a José María, el cínico protagonista-narrador; y pese a la difamación de que es objeto Camila en la última parte de la novela, mantendrán por siempre su confianza mutua.

El feliz idilio doméstico de esta pareja se cimenta en rasgos caracteriológicos netamente distintos a los atribuídos a los Roch: Camila es una mujer completamente anticonvencional, tanto que provoca la repulsa de la sociedad establecida, representada por el protagonista narrador. A la reticencia con que es vista la pareja por el "formal" José María se dedica todo el capítulo VII de la Parte I de la novela, capítulo que describe la comida ofrecida a la familia por Camila y Constantino: su casa parece desordenada o dispuesta con criterios caprichosos; contra lo habitual, la sala se ha llevado a un "cuartucho insignificante", y se ha reservado para la vida doméstica cotidiana lo mejor de la vivienda; ella conmina a su marido a que ponga la mesa para la comida, cosa que él se apresura a hacer de buen grado; ambos cónyuges se enfrentan fugaz pero airadamente ante las visitas por un incidente nimio; ella hace alusiones al estado de buena esperanza en que cree encontrarse, alusiones que parecen poco decentes; él se lanza a decir "cosas saladas y amorosas a su mujer".... , que se proclama feliz.

Más adelante sabremos que Camila se organiza mejor; que la pareja paga puntualmente sus deudas - lo que se considera inusitado(51) -; que suelen pasar las veladas juntos (52); que Camila ha logrado desasnar, pulir y convertir en hombre limpio al tosco Constantino (53); que secretamente se sacrifican el uno por el otro (54). Que se profesan, en suma, un amor firme y definitivo(55).

Y esta pareja, que sufrirá la tortura de ver a la esposa

difamada sin remedio por la mitad de Madrid a causa de una inexistente aventura con José María, perdonará y amparará al infeliz seductor cuando éste se vea arruinado, impedido y abandonado por todos los demás.

En suma: Constantino y Camila son, al contrario que los Roch, gentes oscuras y de poco más o menos(56); anticonvencionales y asilvestrados; generosos, pulcros administradores domésticos, hacendosos, y caritativos. Su atención a esas "ideas y preocupaciones dominantes" de que antes hablaba Clarín ha sido cuidadosamente minimizada por el narrador; precisamente el disgusto que en principio provocan en José María, ha sido extensamente expuesto por Galdós, para hacer ver la distancia que los separa de la sociedad convencional(57). De acuerdo con la óptica usual, la pareja resulta "estrafalaria" y su morada "un manicomio"(58). Pero el hecho es que constituyen el único matrimonio verdadero de la novela.

Si pasamos a analizar los matrimonios de conveniencia, enseguida tropezamos con las dos generaciones sucesivas de los Santa Cruz que ocupan el primer plano en Fortunata y Jacinta. En ambas generaciones se produce un matrimonio propiciado y concertado por los padres. La intervención de los factores socio-económicos en esos arreglos matrimoniales ya ha sido sobradamente destacada y analizada por la crítica(59). Los miembros de cada pareja ven crecer la simpatía mutua y se congratulan del vínculo contraído a poco de la boda; pero se da el caso de que, mientras la pareja Barbarita/Baldomero sabrá hacer permanente su dicha, los jóvenes, Jacinta y Juanito, se distancian entre sí

progresivamente. Todos son, aproximadamente, de la misma extracción social: comercio madrileño; todos son gentes agradables, no malas, y socialmente aceptadas. La gran diferencia que ha querido destacar Galdós estriba principalmente en la muy distinta calidad moral de la parte masculina en ambas parejas(60): antes de casarse Baldomero era un hombre tímido, trabajador y carente de toda experiencia sexual(61); Juanito es un hombre brillante socialmente, que no desarrolla trabajo ninguno, y ya ha tenido tratos sexuales con otras mujeres. Esa diferencia viene propiciada por la acusada evolución que ha sufrido el medio histórico en que se desenvuelven padre e hijo.

Todo lo anterior conduce a la conclusión de que en la novelística de Galdós se huye del simplismo topiquero: el éxito matrimonial no se vincula a la existencia o carencia de un sentimiento amoroso previo; son otros factores complejos los que deciden la suerte de la pareja. El éxito del matrimonio aparece preferentemente ligado a la condición moral de los contrayentes, a su honestidad, a su dedicación a una tarea, a su postura de independencia frente a una sociedad corrompida, que a la existencia de una inclinación amorosa en el origen.

A partir de 1895, hacen su entrada triunfal en la novelística de Galdós otras clases de amor, a veces presentadas como esforzadas formas de superación del amor erótico(62): la caridad y la solidaridad son tema primordial, y la potencia de las consideraciones sociales queda ahora oscurecida, puesto que la novela trae a primer plano a personajes que viven al margen de

la sociedad (63). Se ofrecen extravagantes parejas centrales - don Lope y Tristana; Catalina de Halma y Urrea; Benina y Almudena...- cuya connivencia se establece o mantiene en un plano ajeno a las convenciones sociales y resulta enigmática o embarazosa para el entorno. En Halma, la próxima boda de la protagonista constituye un proyecto de asociación intersexos fundada tanto en el amor hombre-mujer como en la solidaridad humana. Benina, en Misericordia, va un paso más lejos: despierta el amor de un hombre, Almudena, pero en su destino la marca preferente y central es definitivamente el amor de caridad.

También la condesa de Pardo Bazán analiza el matrimonio al uso con profundo escepticismo. En Un viaje de novios (1881), pone de relieve los funestos resultados a que conduce una boda producto, no de las afinidades naturales entre los contrayentes, sino de la atención a factores socioeconómicos. En La Tribuna (1883) presenta a dos novios radicalmente insolidarios, Baltasar Sobrado y Josefina García, cuya relación se establece solo formalmente y se resiente de un egoísmo feroz: el espíritu vengativo de ella, la cobardía y cinismo de él, marcan la pauta a seguir. En El cisne de Vilamorta (1885), aparece otro matrimonio desequilibrado e insolidario: Nieves es una insustancial casada joven que deja morir a su anciano esposo en la más completa soledad espiritual...

El matrimonio mal avenido, conflictivo y desequilibrado, es el mayoritario en sus novelas (64). A ese gran grupo pertenecen el de Lucía y Miranda (65), el de Nieves y don Victoriano (66), el de Pedro y Nucha (67) el de Carmaña y Felipe (68), el de Benicio e

Ilduara(69). En todos ellos se destaca la ingrata condición social femenina, el tormento íntimo de la mujer frente a la grosería y el despego del marido. Carmiña, Nucha, Lucía...e incluso la feroz Ilduara, son víctimas de una institución social que las arroja defectuosamente pertrechadas al capricho de un hombre, cuando menos, no perfecto. Lucía, pese a su rica naturaleza, es una muchacha inocente e inexperta, de limitada educación, que no acertará a eludir las mañas del corrido Miranda; Nucha es una delicada criatura, fiel toda su vida al ideal de la mujer abnegada(70), que no sabe asumir o templar la brutal virilidad de su marido en los pazos; Carmiña es una señorita discreta, firme y recta, que vive un largo infierno matrimonial con un hombre mezquino y licencioso: sólo la extraordinaria fortaleza de la esposa, el apoyo de la religión y la inseguridad psicológica en que la enfermedad sume al marido, lograrán finalmente convertir esa pareja en un dúo armonioso(71).

En los tres casos citados, la narración se desarrolla adoptando la perspectiva de la esposa, es decir, de la víctima(72): en Un viaje..., el narrador, en tercera persona, se inclina decididamente a dotar de coherencia interna y de atractivo, a Lucía y no a Miranda, figura absolutamente antipática. En Los Pazos..., la novela se desarrolla tomando como eje el punto de vista de Julián(73), el curita recién llegado a la casona y cuya adhesión a Nucha revela al lector la inconsciente atracción que siente hacia ésta. En Una cristiana y La prueba, es Salustio, estudiante enamorado de Carmiña, quien desempeña además el papel de narrador.

Sin embargo, en Doña Milagros, la narración adopta el punto de vista del marido; es Benicio quien, en primer plano siempre, nos hace ver el yugo a que su vehemente esposa lo tiene sometido; quien detalla sus desgracias matrimoniales ...y quien revela una progresiva y non sancta inclinación hacia su saladísima vecina, Doña Milagros. Pese a las protestas, que Benicio reitera, de sumisión a la férula matriarcal, la autora se las ingenia para que debjo de sus palabras adivinemos el temperamento pusilánime y despegado de este "buen marido", que permanece tranquilamente acabando de jugar su mano de cartas en el casino mientras que su mujer da a luz unas mellizas(74); al hilo de la novela, en nuestra mente se abre paso la idea de que la agresividad permanente de Ilduara constituye su inevitable revancha frente a un marido que la carga de una docena de hijas en medio de la mayor soledad y ahogo domésticos. Los duros reproches y revelaciones que Ilduara profiere en su supuesto "extravío" mental postrero y que Benicio decide olvidar piadosamente, iluminan la condición de víctima de esta esposa prolífica(75).

Con este panorama conyugal, se explica que, cuando a fin de siglo se discutió en España la indisolubilidad del matrimonio, Doña Emilia, a pesar de los reparos morales que una católica ferviente como ella no podía por menos de abrigar, se declarase partidaria del divorcio: éste evitaría situaciones aberrantes como alguna de las descritas en sus novelas.

Sin embargo, tampoco se han de buscar en las obras de la condesa consumaciones exitosas del amor fuera del matrimonio.

Pocas parejas armónicas presenta, pero éstas siempre terminan abocadas al sacramento: sólo en tres novelas las relaciones intersexos desembocan en un final feliz, y siempre con expectativas de boda: Insolación, Memorias de un solterón, y El tesoro de Gastón(76).

Aparte su intención de pasar por la vicaría - intención no siempre suficiente, según hemos visto, para garantizar la felicidad-, ¿qué tienen en común estas parejas felices?. Según Nelly Clemessy(77), las parejas felices de la Pardo coinciden en no tropezar con ningún obstáculo de orden social que se oponga a su unión y en profesarse mutuamente tiernos afectos, pero no irresistibles pasiones; en el caso Asís-Pacheco, de Insolación, no parece sin embargo justificado el calificar de razonable y medido el afecto que los une.

Por su parte, Mary E. Giles(78), afirma que lo característico en las parejas exitosas de Pardo Bazán es la sabia integración de lo genuinamente femenino en las relaciones intersexos: en la pareja Asís-Pacheco, ella termina por aceptar paulatinamente el contenido de sus propios instintos y emociones; en la de Mauro y Feíta, ambos descubren poco a poco la femineidad de la estudiante; en la de Gastón y Antonia, él acaba por encontrar, gracias a ella, el sentido femenino de la madurez y el orden.

Nosotros preferimos anotar que en las tres parejas felices citadas destaca una característica común: en todas ellas, la mujer se reserva un amplio margen de libertad personal, libertad

en cuyo ejercicio ya se ha entrenado previamente y que viene apoyada en la independencia económica, bien como consecuencia del manejo prudente de la hacienda recibida (79), o bien como producto de la personal laboriosidad(80); y en todos los casos es un acuerdo responsable entre ambos amantes, que no las conveniencias, una impostura o una imposición de terceros, lo que convertirá a dos individuos en una pareja. Al contacto con Pacheco, Asís aprende a conciliar sus propios instintos con su imagen social, a legitimizar sus sentimientos profundos como norma de conducta(81) ; en ningún momento se ve violentada por Pacheco, cuya sabia política es dejar obrar a la naturaleza(82). También Feíta Neira decide no conceder su mano como no sea por libre voluntad personal: ni la opinión condenatoria de todo Marineda, ni el codiciable partido que es Mauro- arquitecto acomodado- consiguen hacerle torcer su deseo de lograr la autonomía personal; Feíta rechaza a Mauro y prosigue en su empeño de lograr la total independencia económica mediante el trabajo, hasta que otras responsabilidades familiares requieren su atención; sólo entonces, perfectamente dueña de su destino, decide dar el sí(83). Antonia es, como Asís, una viuda que cuenta con medios propios de subsistencia; su completa independencia personal le permite fijar el momento y las condiciones en que atenderá la propuesta matrimonial de Gastón.

Analizando a Feíta Neira, Teresa A. Cook, atribuye a la condesa la convicción de que

"No se puede ser libre mientras se dependa económicamente de otra persona. El trabajo, por tanto,

ocupa un lugar importante en la liberación de la mujer. De aquí el interés de Feita Neira por capacitarse para ganarse la vida"(84).

En la novelística de Pardo Bazán, el trabajo femenino, la independencia económica de la mujer, dignifica cualquier relación amorosa, porque ampara la dignidad de la mujer. Incluso cuando se trata de seducir a una pobre cigarrera, el varón debe dirigirse con cierto respeto a la mujer, porque

"como no carecía de penetración y sabía que la muchacha era honrada y orgullosa, y vivía de su trabajo, comprendió que no debía tratarla como a cualquier criatura abyecta, sino empezar mostrándole cierta deferencia y aun respeto"(85).

La dignidad y la emancipación de toda mujer requieren una clase de libertad que sólo se obtiene gracias a la autonomía económica personal. Precisamente, el amigo Portal, abona la idea de que el sacrificio cristiano ejecutado desde la dependencia del varón no configura un tipo femenino óptimo:

"Una mujer como la que está pidiendo la sociedad nueva se pondría a servir, a coser, a fregar los suelos, si no se hallaba bien en la casa paterna, si creía su dignidad lastimada; pero nunca enajenaría su libertad, y su corazón y su cuerpo, para irse con semejante marido."(86).

Por eso, Feita Neira proclama exultante, mostrando su dinero:

"te he ganado yo, yo misma; no te he recibido de manos de ningún hombrón; no eres señal de mi esclavitud, ¡eres prenda de mi emancipación total y absoluta!".(87).

De todo lo anteriormente expuesto se desprende que Pardo Bazán concibe el matrimonio como la única vía satisfactoria para vivir el amor humano; pero considera el matrimonio al uso en su

tiempo, como una dura servidumbre para la mujer. Sólo cuando ésta contrae el compromiso conyugal desde una posición de independencia y libertad puede la pareja esperar la dicha. Y esa libertad e independencia se derivan tanto de una cabal conciencia acerca de la propia naturaleza femenina como de una previa situación de autosuficiencia económica.

Nuestras conclusiones vienen avaladas por el hecho de que, en la novelística de la condesa, sólo personajes masculinos brutales, egoístas y cínicos, se atreven a sostener firmemente una concepción de lo femenino limitada a la aportación pasiva de goce y prole para el varón. Don Pedro Moscoso juzga a la atractiva Rita en calidad de objeto inerte capaz de portar saludables retoños:

"¡Soberbio vaso, en verdad, para encerrar un Moscoso legítimo, magnífico patrón donde injertar al heredero, el continuador del nombre!. El marqués presentía en tan arrogante hembra no el placer de los sentidos, sino la numerosa y masculina prole que debía rendir; bien como el agricultor que, ante un terreno fértil, no se prenda de las florecillas que lo esmaltan, pero calcula aproximadamente la cosecha que podrá rendir al terminar el estío."(88).

Y Baltasar Sobrado comenta con su amigo Borrén, refiriéndose a la linda Amparo:

"Pero se me hace muy cargante con esas cosas políticas. Las mujeres no tienen más oficio que uno..."(89).

En cuanto al retrato de los amantes, Pardo Bazán, como Galdós en sus novelas Contemporáneas, marca una diversificación conductal por sexos, en que la irresponsable ligereza de los galanes contrasta con la profunda y desinteresada entrega de las

mujeres; a la postre, éstas se agigantan y resultan mucho más simpáticas y atractivas para el lector. Así entre Amparo y Baltasar, en La Tribuna; entre Leocadia y Sergundo, en El cisne de Vilamorta; entre Esclavitud y Rogelio, en Morriña; entre Carmiña Aldao y Felipe, en Una cristiana y La prueba...

Como en el caso de Fortunata y Camila, de Galdós, el atractivo de las mejores heroínas de la Pardo Bazán reside en la salud y la naturalidad. Ya la encomiástica descripción de Lucía, en Un viaje de novios, se produce en estos términos:

"una mujer conforme, no al tipo convencional de la moda de una época, pero al tipo eterno de la forma femenina, tal cual la quisieron natura y arte." (90).

Igualmente natural y ajena a toda coquetería o moda es la hermosura de Manuela y Perucho(91) , de Pastora (92) o Amparo (93). Cualidades convencionalmente atribuídas a las mujeres, como la maestría en el arte de agradar, la fragilidad o la inclinación a la sensiblería, son sistemáticamente eludidas por la autora(94). No es casual el que la figura femenina considerada representante novelesca de la ansiada "mujer nueva" en el mundo narrativo de Pardo Bazán sea Feita Neira(95), "curioso personaje" completamente anticonvencional que se comporta "sin el menor asomo de coquetería, reserva o ternura femenil" (96). Con sus dedos manchados de tinta, y su cuerpo ágil y sobrio, Feita acabará rindiendo al más acorazado solterón. En su caso, como en el de Amparo y Lucía, la autora pone el acento en la salud y la libertad como fuentes de entereza psíquica y lozanía física. La simpática heroína, tras obtener permiso para callejear libremente

y a solas, explica su mejoría física:

"Nada de languideces ni de nerviecititos; un sueño de marmota, un apetito de par en par y la cabeza más fresca que una lechuga"(97).

La "sangre rica" es patrimonio de las bellezas naturales y generosas: de Amparo, de Lucía, y parece afín a las clases populares. La descripción de Amparo, con profusión de datos anatómico-fisiológicos, la presenta como un animal fuerte, joven y sano:

"Su piel trabó amistosas relaciones con el agua, y libre de la capa de polvo que atascaba sus poros finos, fue el cutis moreno más suave, sano y terso que imaginarse pueda. No era tostado, ni descolorido, ni encendido tampoco; de todo tenía pero con su cuenta y razón, y allí donde convenía que lo tuviese. La mocedad, la sangre rica, el aire libre, las amorosas caricias del sol, habíanse dado la mano para crear la coloración magnífica de aquella tez plebeya. La lisura de ágata de la frente; el bermellón de los carnosos labios; el ámbar de la nuca; el rosa transparente del tabique de la nariz; el terciopelo castaño del lunar que travesea en la comisura de la boca; el vello áureo que desciende entre la mejilla y la oreja, y vuelve a aparecer, más apretado y oscuro, en el labio superior, como leve sombra al esfumino, cosas eran para tentar a un colorista a que cogiese el pincel e intentase copiarlas."(98).

Y Lucía es también una belleza ajena al artificio:

"Nada de hombros altos y estrechos, nada de inverosímiles caderas como las que se ven en los grabados de los figurines [...], una mujer conforme, no al tipo convencional de la moda de una época, pero al tipo eterno de la forma femenina, tal cual la quisieron natura y arte."(99).

Por contraste, las señoritas de la pequeñoburguesía, de espíritu mezquino e insustancial, señoritas de interior, emperejiladas convencionalmente, merecen descripciones como la

siguiente:

"Josefina García estaba aquella noche muy compuesta y emperejilada en el paseo de las Filas, y la acompañaban las de Sobrado. Cuanto se ponía Josefina ajustábase siempre a los últimos decretos de la moda, no sin cierta exageración y nimiedad, que olía a figurín casero. Era la condición del cuerpo de la señorita semejante a la de la gelatina que los escultores usan para vaciar sus estatuas, que recibe la forma que se le quiera imprimir. Josefina entraba dócil en los moldes impuestos por la moda, sin rebelarse ni protestar jamás. Tenía su físico algo de impersonal, una neutralidad que le permitía variar de peinado y de adorno sin mudar de tipo. Mediana de estatura, su rostro prolongado y sus agradables facciones no ofrecían rasgos característicos. Sus ojos, ni chicos ni grandes, no eran feos, pero sí dominantes y escudriñadores más de lo que a su edad y doncellez convenía; su sonrisa, entre reservada y cándida, demasiado permanente en los labios para que no tuviese visos de fingida y afectada; su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros. Sin aliño y despeinada, Josefina debía de parecer poca cosa; ayudada por el tocado adquiría cierta postiza morbidez [...] en vez de la lozanía seductora de la juventud, notábase en Josefina la tiesura y empaque de una señora formal y los remilgos de una lugareña. Figurábase que la distinción, el buen tono, consistían en contrahacer los menores movimientos, ajustándolos a una pauta preestablecida; que había un modo elegante y otro cursi de reir, de estornudar, de abanicarse; que hasta existían opiniones distinguidas y bien vistas y opiniones que ya no se llevaban; y que en todo, lo más selecto y fino eran las medias tintas, la insustancialidad, lo insípido, inodoro e incoloro. Hablando de cosas superficiales, no le faltaba cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero; pero apenas se tocaban asuntos serios, creíase obligada, por su papel de niña elegante y casadera, a encogerse de hombros, hacer cuatro dengues y mudar de conversación" (100).

El físico "impersonal" de Josefina García (101), el "rostro vacío" de Rosa Neira (102) o la mano "inerte" e inexpresiva de Espina Porcel (103), las revela mujeres inescrutables e insensibles, y las descalifica como verdaderas amantes.

Como quiera que sea, las protagonistas de la condesa no suelen destacar por su perfección fisonómica. Feíta dista mucho de ser una belleza(104); Leocadia nunca debió ser bonita (105); Y Carmiña, Antonia o Lina (106), atraen más por la viveza de la expresión que por una hermosura sin tacha.

Los varones amables también son buenos mozos con una salud de hierro y ajenos a todo artificio. La contraposición entre el hombre que combate los estragos físicos mediante aliños del tocador y subterfugios del sastre, y el hombre que inevitablemente exhala salud y con ella atractivo físico y psíquico, se produce marcadamente en Un viaje de novios. Miranda, un hombre ya maduro, ajado por los vicios del cuerpo y del alma, carece de todo atractivo; Artegui, joven sano y natural despierta el amor de la heroína(107).

Los términos en que se desarrolla la descripción de cada uno de estos hombres evidencian la intención de contraponer dos naturalezas a ojos del lector. Miranda, el día de su boda, ofrece el siguiente aspecto:

"Medio siglo menos un lustro, victoriosamente combatido por un sastre, y mucho aliño y cuidado de tocador; las espaldas queriendo arquearse un tanto sin permiso de su dueño; un rostro de palidez trasnochadora, sobre el cual se recortaban, con la crudeza de rayas de tinta, las guías del engomado bigote; cabellos cuya ralidad se advertía aun bajo el ala tersa del hongo de fieltro ceniza; marchita y abolsada y floja la piel de las ojeras; terroso el párpado y plúmbea la pupila, pero aún gallarda la apostura y esmeradamente conservados los imponentes restos de lo que antaño fue un buen mozo, esto se veía en el desposado. Quizás ayudaba el mismo primor del traje a patentizar la injuria de los años..."etc.(108).

Y Artegui, en el tren:

"Era el viajero un hombre en la fuerza de la edad y en la edad de la fuerza. Veintiocho, treinta o treinta y dos años podían haber corrido sobre él, sin que fuese dable decir si los representaba. El descolorido semblante lo tenía aún más pálido en los pómulos, allí donde suelen estar las que en verso se llaman rosas. Con todo esto no parecía de endeble salud, y era bien proporcionado de cuerpo, la barba negra y hermosa, el cabello rebelde a las artes del peluquero, flexible y libre, ondulante por aquí y por acullá, sin simetría ni compás, más no sin cierta colocación propia que caracterizaba y embellecía mucho la cabeza.

Tenía las facciones bien dispuestas, pero encapotadas por unas nubes de melancolía y padecimiento, no del padecimiento físico que destruye el organismo, pega la piel a los huesos, amojama las carnes y empaña o vidría el globo ocular, sino del padecimiento moral, mejor dicho, intelectual, que sólo hunde algo la ojera, labra la frente, empalidece las sienes y condensa la mirada..."etc.(109).

NOTAS

(1)-Gonzalo Sobejano: "Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós", Anales Galdosianos, 4, 1969, pp. 3-12.

(2)-Salvador de Madariaga, De Galdós a Lorca, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960, p. 99, afirma: "Toda su obra es ilustración de las formas que el amor puede adoptar en el mundo".

(3)-V. E. Jesús Miralles García: La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos, Barcelona, Puvill-editor, 1979.

(4)-La sombra, curiosísima obra de primera época que, según ha estudiado Andrés Amorós, en "La sombra: realidad e imaginación", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-2, Oct. 1970-En.1971, pp. 523-536, preludia en varios aspectos la evolución posterior de Galdós, constituye una excepción a este respecto.

(5)-De ahí que Stephen Gilman, Galdós y el arte de la novela... cit., p. 48 y ss., haya podido interpretar la heroína galdosiana de esta época también como una representación alegórica de la España encadenada.

(6)-Doña Perfecta, O.C., I-507.

(7)- La notable evolución de Paulita ha sido anotada y valorada por Stephen Gilman, ob. cit., pp. 56-7, como indicio que revela ya la gestación de un gran novelista en el Galdós juvenil.

(8)-La Fontana de Oro, O.C., I-108-9.

(9)- Ibidem, 130.

(10)-Ibidem, 184.

(11)-Ibidem, 181.

(12)-De León Roch y Pepa Fúcar.

(13)-Alberto Jiménez Fraud, en Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973, ya anotaba que Fortunata y otras mujeres de Galdós aparecen más fieles a sí mismas y acaban por eclipsar a sus oponentes masculinos.

(14)-"El folletín dominaba los gustos de los años en que Galdós iba a comenzar su carrera de novelista", explica Francisco Ynduráin: Galdós entre la novela y el folletín, Madrid, Taurus, 1970, p. 56. Hacia 1870, Dumas, Féval, Soulié, Sue, Ponson du Terrail...habían sidotraducidos y publicados copiosamente.

La proximidad al folletín de la obra primeriza de Galdós ya ha sido advertida por Alcalá Galiano, Montesinos, Max Aub, Ynduráin...

(15)-Expresión utilizada por Francisco Torquemada en O.C.,II-1525 y que alude a la adoración social del dinero.

(16)-De Fortunata y Jacinta y Lo Prohibido, respectivamente.

(17)-Salvador de Madariaga, ob. cit., p. 89, afirma: "En el siglo XIX una insinceridad fundamental va filtrándose y empapando la sociedad y la vida pública. La religión, la política, las artes, la hacienda, la justicia, el orden y hasta la autoridad, todo en la nación va vaciándose de sustancia ideal y se queda hueco. Las instituciones acaban en nombres, los nombres en máscaras. Esta es la sociedad que Galdós tenía ante sí".

(18)-Ob. cit., p. 331. Precisamente, la independencia moral que exhibe Fortunata conduce a Gilman, ob. cit., p. 331, a considerar Fortunata y Jacinta como "apostasía naturalista" de Galdós.

(19)-Stephen Gilman, Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, y Galdós y el arte..., cit., pp. 151-2, ha demostrado que en la trayectoria de Galdós, Camila es el antecedente inmediato y confeso de Fortunata.

(20)-Recuérdese que Doña Lupe no comprende el criterio moral de Fortunata, incapaz de recibir dinero de su amado Juanito; que Juanito mismo supone a Fortunata mujer veleidosa en amores...etc.; en cuanto a Camila, su desenvoltura y naturalidad parecen chocantes e inconvenientes a José María; injustificadamente, sus propias hermanas la creen después enredada con éste; y, como Fortunata, habrá de arrostrar el rechazo social.

(21)- Y téngase en cuenta que, en este conjunto de novelas, la buena administración femenina en lo doméstico es excepcional.

(22)-Milagros de Tellería se lleva la plata de la casa y las alhajas de su hija con el pretexto de que necesitan compostura. V. La familia..., cap. 15 de la II parte.

(23)-Isidora Rufete, durante cierto paseo, compra sombrilla, guantes, abanico, pedientes, horquillas, peine..., y encuentra su monedero casi vacío cuando ha de atender, poco después, otros menesteres más importantes. V. La desheredada, cap.7 de la I parte.

(24)-En el cap. X la de novela, Rosalía compró, a instancias de Milagros Tellería, una manteleta al fiado. Las dificultades para saldar esa deuda la empujarán hasta la prostitución.

(25)-En Miau, O.C.,II-1110, su marido reflexiona:

"-..."no, señor, ella no está contenta sin perdiz a diario. De esta manera llevamos treinta años de ahogos, siempre temblando..."

(26)-El cap. II-I , parte II de Lo Prohibido, se destina a mostrar que Camila sabe llevar su casa con "arreglo" y no acepta dinero ni regalos que la puedan colocar en situación equívoca. En el cap. VII-7 de la II parte de Fortunata y Jacinta, también Fortunata se resiste a aceptar obsequios de Juanito Santa Cruz - "Algunos días el Delfín ofrecía regalos y dinero a su amante; pero ésta no quería tomar nada"- y se confiesa poco aficionada al lujo.

(27)-Sólo Máximo Manso, de El amigo..., Maxi Rubín, de Fortunata y Jacinta, y Federico Viera, de La incógnita y Realidad, abriga sentimientos amorosos firmes y se prestan a arrostrar los compromisos a que esos sentimientos los han conducido. Maxi perderá la razón; Federico, la vida.

(28)-Sobre la imagen de la burguesía en el costumbrismo español puede consultarse Carlos Seco Serrano: Sociedad, literatura y política..., cit., p. 73 y sgtes.

F.C. Lacosta, "Galdós y Balzac", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 75, ag.-sep. 1968, p. 345, ha señalado, por su parte, el probable parentesco de Juanito Santa Cruz y otros caballeros madrileños con Vautrin, Rastignac y los dandys parisinos de Balzac, cuya Comedia Humana Galdós admiraba y tenía en su biblioteca.

(29)-Pepe Serrano Morentín, "bien educado", "guapo", "bienquisto", "desapasionado, exento de ambiciones políticas o artísticas, que vive cómodamente de sus rentas" y se considera un "adúltero profesional", representa y resume el tipo en Torquemada en el purgatorio, caps. 7 y 8 de la parte I:

"Era hombre, en fin, muy de su época, o de sus días, informado espiritualmente de una vulgaridad sobredorada, con docena y media de ideas corrientes, de esas que parecen venir de la fábrica, en paquetitos clasificados, sujetos con un elástico".

Poco más adelante, el narrador muestra su permanente atención a lo convencional:

"Fama de juicioso gozaba Morentín, como que no desentonó jamás en lo que podríamos llamar la social orquesta, ni contrajo deudas, ni dio escándalos, salvo algún duelo de los de ritual, con arañazo, acta y almuerzo; ni sintió nunca alegrías hondas, ni decaimientos aplanantes, tomando de todas las cosas lo que fácilmente podía extraer de ellas para su particular provecho, sin arriesgar la tranquilidad de su existencia..."

Su horizonte emocional se ajusta a los siguientes principios:

"...su ambición, en el terreno afectivo se cifraba en que le quisiera una mujer casada; si esta mujer era dama, miel sobre hojuelas".

(30)-V. al respecto el estudio de Gonzalo Sobejano: "Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós", Anales Galdosianos, 4 (1969), pp. 3-12.

(31)-Stephen Gilman, Galdós y el arte..., cit., p. 146 y ss., ha

destacado además el parentesco habido entre ese señorito galdosiano y Alvaro Mesía, de La Regenta, indicando que la gran novela clariniana causó un enorme impacto en el autor canario. En todo caso- continúa Gilman -, la Restauración carece de un mito masculino, de un auténtico Don Juan. El Tenorio encarna un "profundo antagonismo biológico al orden social", pero los señoritos de la novela burguesa evitan "desafiar a convidados de piedra". Se entretienen en juguetes tan triviales como la sociedad que los arroja.

(32)-En su retrato de Morentín, y tras aludir a su afición de seducir casadas, (Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1464), el narrador señala:

" Pero sus aspiraciones se detenían en la línea del escándalo, pues esto sí que no le hacía maldita gracia, y todo iba bien, y él muy a gusto en el machito, hasta que apuntaba el drama. Dramas ni por pienso; los aborrecía en la vida real lo mismo que en el teatro..."

(33)-La crítica, no sólo del tipo a que responde Morentín, sino de la sociedad que lo ha engendrado, puede hallarse en boca de Rafael del Aguila (Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1465); hablando de una etapa juvenil en que salía frecuentemente con Morentín y todavía no había perdido la vista, Rafael afirma:

"...nuestros tiempos creo que excedían en depravaciones a los anteriores y a los que vinieron después. Yo recuerdo que creíamos como artículo de fe, pues el pecado tiene también dogmas impuestos por la frivolidad y el vicio..., creíamos que era nuestra obligación hacer el amor a toda mujer casada que por delante nos caía...; creíamos usar de un derecho inherente a nuestra juventud rozagante, y que el matrimonio que perturbábamos..., casi casi debía agradecérselo..."

El alcance de las anteriores afirmaciones de Rafael ha de calibrarse teniendo en cuenta que abordó el tema con una pregunta generalizadora: "...en el momento presente, ¿cómo está la sociedad en punto a moralidad y buenas costumbres?". Toda su conversación con Morentín se dirige a averiguar si los hábitos de los jóvenes caballeros no han cambiado y, en tal caso, si Morentín ha seducido ya a Fidela.

(34)-Tal afirmación puede aplicarse a la mayor parte de la producción de Pereda y de Valera; y a numerosas novelas de Palacio Valdés anteriores a 1900.

(35)-Galdós afirmó: "imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos". ("La sociedad presente como materia novelable", en Dicursos leídos ante la Real Academia Española..., Madrid, Tello, 1897)

(36)-María y León, en La familia...; Camila y Eloísa, en Lo Prohibido; Jacinta, en Fortunata y Jacinta.

(37)-En Tristana, la viuda de Reluz, madre de la protagonista, fue una mujer con ciertas luces artístico-literarias, al morir su

marido se ve arrastrada por ciertos desórdenes mentales que se traducen en la manía de las continuas mudanzas y del aseo, obsesivo y exagerado, de su casa. Del mismo modo, en El doctor Centeno, O.C., I-1378 y ss., Isabel Godoy, desarrollā en su soltería un inofensivo, pero evidente, trastorno mental, que se traduce en incontenible verbosidad y afán de limpieza.

(38)- Halma y Urrea, en una etapa narrativa posterior (Halma, 1895), lograrán también una boda con buenos auspicios.

(39)-María y León Roch, en La familia...; Rosalía y Francisco de Bringas, en La de Bringas; Pura y Ramón Villaamil, en Miau...

(40)-Así, contra todo pronóstico, el "repugnante sacrificio" que Cruz del Aguila endosó a Fidela eludiéndolo para sí, es decir, la boda con Torquemada, resulta un éxito. La esposa termina encariñándose con su cónyuge, al que apoya, débilmente, frente a la tiranía de Cruz; y como perfecta casada, deja corrido al libertino de turno que pretende comprometerla. Véanse Torquemada en la cruz, O.C., II-1494-5 y Torquemada en el purgatorio, O.C., II-1452-3, respectivamente.

(41)-La familia..., O.C., I-817.

(42)- Ibíd., 816.

(43)- Pereda y Palacio Valdés, principalmente, según hemos visto en el capítulo anterior de nuestro presente trabajo.

(44)-Leopoldo Alas, "Clarín", Solos..., ed. cit., p. 311, encarecía precisamente la "delicada gradación de colores" y el "arte exquisito en el esfumar", que exhibe Galdós en La familia... y que consiguen justificar el quebrantamiento de un matrimonio entre un "hombre casado por amor" y una mujer "no vulgar".

(45)- La familia de León Roch, La de Bringas, Miau.

(46)- En La familia de León Roch y Lo Prohibido, respectivamente.

(47)- Eric Hobsbawn, La era del capitalismo, Barcelona, Labor, 1977, p. 342 y ss. V. También Werner Sombart, El bruqués, Madrid, Alianza, 1977, y Víctor Alba, Historia social de la mujer, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, entre otros.

(48) Leopoldo Alas, 'Clarín': Solos de..., ed. cit., afirma: "Gran acierto ha mostrado el señor Pérez Galdós con no quebrantar el lazo del matrimonio de la manera precipitada y un tanto grosera de que suelen hacerlo multitud de autores transpirenaicos...". El crítico continúa señalando que Galdós ha conseguido, asombrosamente, mostrar que ni León es un malvado, ni Pepa Fúcar una mujer liviana, ni María es una harpía, una adúltera o una mujer vulgar.

(49)- En su ensayo citado, Leopoldo Alas hace extensivo el efecto

de "esas ideas y preocupaciones dominantes" a todas las novelas de Galdós. En su opinión tal es también el origen de la tragedia contenida en otras obras del canario.

En lo que respecta a La familia... concretamente, Alas destaca el conflicto que arrostra María al intentar ceñirse a los criterios convencionales respecto a la religiosidad femenina.

(50)-Lo Prohibido.

(51)-Cuando Camila y Constantino se trasladan a un piso propiedad de José María, éste se resigna por no "tomar una determinación ruidosa"; y , habituado a los sablazos de su familia, poco después confiesa "¿Cuál no sería mi sorpresa dos días después, cuando Constantino, entrando inopinadamente en mi despacho, me puso en la mano el importe de un mes adelantado y dos meses de fianza!". V. Lo Prohibido, O.C., II-305.

(52)-Lo Prohibido, O.C., II-328-9.

(53)-Ibidem, 338.

(54)- Ibidem, 338.

(55)- Frente a José María, que la insta a considerar lo que haría si quedase viuda, Camila contesta: "...si Constantino se me muriera, me moriría yo también. Yo soy así. Cuando quiero, quiero de verdad." V. Lo Prohibido, O.C., II-368.

(56)- Cierta personaje perediano, portavoz ocasional de su autor, afirmaba en La Montálvez, O.C., I-1509: "Ya no hay familia, sino entre las gentes oscuras y de poco más o menos". Es una estimación en la que parece coincidir con Galdós.

(57)-Camila, en opinión de José María, "era, más que una cabeza destornillada, una salvaje, una fierecilla indócil criada dentro de la sociedad como para ofrecernos una muestra de todo lo incivil que la civilización contiene"; y la pareja es "un par de fieras". V. Lo Prohibido, O.C., II-261 y 338, respectivamente.

(58)-Lo Prohibido, O.C., II-264.

(59)- La relevancia del dinero en esta novela ya fue destacada por James Whiston, "Language and Situation in Part I of Fortunata y Jacinta, Anales Galdosianos, 7, 1972, pp. 79-91; Geoffrey Ribbans: Pérez Galdós: Fortunata y Jacinta, Guides to Spanish Textes, ed. cit., ha analizado la clase de conducta económica que se recoge en los primeros capítulos de la novela; Harriet S. Turner: "Family ties and Tyrannies: A Reassessment of Jacinta", Hispanic Review, 51, 1983, pp. 1-22, ha evidenciado la orientación comercial que preside todo el discurso narrativo en los primeros capítulos del libro, que tratan de los acuerdos matrimoniales relativos a las dos generaciones sucesivas de Santa Cruz; y concluye afirmando: "Jacinta is brought into the family to serve as a hobble upon the wayward son".

(60)-Es una diferencia que aparece directamente ligada al cambio histórico: don Baldomero vive la laboriosa efervescencia comercial de la pequeño-burguesía madrileña; Juanito, treinta años después, se desenvuelve ya entre gentes acomodadas y ociosas. Sobre la intensa evolución psico-sociológica que han sufrido las clases medias en ese lapso de tiempo, v. Pilar Faus Sevilla: La sociedad española del siglo XIX en la obra de Benito Pérez Galdós, Valencia, 1972.

(61)-Federico Sopena, "Aspectos de la moral sexual en Galdós", Cuadernos Hispanoamericanos, 374, 1981, pp. 294-316, destacaba ya a este respecto la excepcionalidad de Baldomero; el prostíbulo se consideraba antesala obligada en la vida sexual de todo joven burgués.

(62)-Angel Guerra está precisamente en este caso. En La loca de la casa, el infeliz Daniel también se ve empujado hacia la religión por un amor desahogado. Ambas obras vieron la luz en 1891 y 1893 respectivamente.

(63)-Diane F. Urey: Galdós and the Irony of Language, Cambridge University Press, 1982, ya indicaba que, a lo largo de la novelística de Galdós, a la inversa de lo que ocurre en la de Cervantes, se produce un movimiento desde la integración social hacia la disociación; los personajes giran desde la aceptación de convenciones sociales y religiosas hacia la independencia personal.

(64)- Nelly Clemessy, Emilia Pardo Bazán, romancière, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p. 505 y ss., infiere que la condesa intentaba iluminar en sus novelas las causas profundas de la conflictividad matrimonial. El nudo gordiano sería el problema de la educación femenina, incapaz de desarrollar el espíritu de la mujer y colocarlo al mismo nivel en que se sitúa el hombre. De ahí procedería el desencuentro de los dos sexos.

(65)-Un viaje de novios.

(66)-El cisne de Vilamorta.

(67)-Los Pazos de Ulloa.

(68)-Una cristiana y La prueba.

(69)-Doña Milagros.

(70)-M.L. Bretz, "Naturalismo y feminismo en Emilia Pardo Bazán", Papeles de Son Armadans, CCLXI, 1977, pp. 195-219, destaca precisamente la no ideoneidad de la frágil Nucha para lograr una situación feliz con Pedro Moscoso, un marido radicalmente inseguro, cuyo continuo alarde de brutal virilidad - a base de excesos sexuales, alcohólicos...etc.- chocaba frontalmente con la psicología de la esposa, incapaz de reaccionar frente a él pues había vivido siempre en el acatamiento más completo al principio del destino relativo de la mujer.

(71)-Teresa A. Cook: El feminismo en la novela de la condesa de Pardo Bazán, La Coruña, Diputación Provincial, 1976, supone que el largo tormento matrimonial de Carmina es además un castigo intencionado por parte de la autora: Carmina ha utilizado la boda para salir de la casa del padre; ha cometido una impostura al prestarse a ese matrimonio sin amor.

(72)-Según Nelly Clemessy, ob. cit., p. 548 y ss., durante la década 1881-9, Pardo Bazán suele someter a sus heroínas a un destino particularmente duro, seguramente con el afán de evidenciar la injusta desigualdad de los criterios socio-morales imperantes en su tiempo.

(73)-Tanto es así que se ha llegado a afirmar: "El protagonista de Los pazos de Ulloa es, sin duda, Julián, no el marqués don Pedro. Quiero decir que Julián es el eje de la narración. La novela pinta el asombro del sacerdote ante el mundo...". V. Carlos Feal Deibe, "Naturalismo y antinaturalismo en Los pazos de Ulloa", B.H.S., 1971, vol. XLVIII. Véase también nuestra nota al respecto en el capítulo anterior.

(74)-Doña Milagros, O.C., II-367-9.

(75)-Ibíd., 361, Benicio Neira, protagonista narrador de la novela, dice que sufre de su esposa: "aspereza, persecuciones, bufidos, el amargo y perpetuo reproche de haber arruinado a nuestros hijos, de ser un panarra y un hombre inútil..."

A última hora, Ilduara se enfrenta a su marido y a toda su vida anterior; en la agonía, libre ya de inhibiciones, desahoga su alma...pero su marido prefiere interpretar sus palabras como desvarío producido por la fiebre:

"¡Con qué desesperación la oí renegar de su maternidad, maldecir la tarea que la dignificaba a mis ojos y abrumarme con un aborrecimiento sañudo y atroz! [...] aquellas frases preñadas de odio y de hiel, aquellos espumarajos de desprecio, burla y rabia no eran sino las convulsiones de una epiléptica agonía [...] ¡calzonazos, pelele!, repetía con expresión que no puedo recordar sin estremecerme aún..." (O.C., II-381).

(76)-Nelly Clemessy, ob. cit. pp. 563-8, equivocadamente a nuestro juicio, afirma que las tres parejas felices en la novelística de Pardo son Portal-Mo, Feita-Mauro y Antonia-Gastón. La pareja Portal-Mo revela ya antes de la boda importantes carencias o desajustes: de ahí los desilusionados comentarios de Portal a Salustio sobre la inadecuada formación intelectual de la novia; sin embargo la boda se celebrará, no por que el esposo haya encontrado su media naranja ideal, sino porque se siente irresistiblemente atraído por el encanto de la inglesita.

(77)-ob. cit., p. 563-8.

(78)-"Feminism and the Feminine in Emilia Pardo Bazán's Novels",

Hispania, 63, 2 mayo 1980, pp. 356-367.

(79)-Heredada del difunto marido: Asís, en Insolación; Antonia, en El tesoro de Gastón.

(80)-Feíta Neira en Memorias de un solterón.

(81)-Mary Lee Bretz, "Naturalismo y feminismo..." cit., pp. 218-9.

(82)-Pese a que Ronald Hilton, "Pardo Bazán's Concept of Spain", Hispania, 1951, p. 330, interpreta la novela como la historia de una seducción masculina exitosa, nosotros pensamos, con Bretz, que este enamorado jamás engaña a su dama y que no exige de esta sino un asentimiento libre y claro a la experiencia del amor: "No se trata de un combate en el que el seductor sale triunfante, sino de una experiencia compartida a la que se entregan los dos miembros de la pareja bien conscientes de la naturaleza y las consecuencias de su relación", dice Bretz, ob. cit., p. 214.

(83)-Maryellen Bieder, "Capitulation: Marriage not Freedom. A Study of Emilia Pardo Bazán's Memorias de un solterón and Galdós' Tristana", Symposium, 1976, pp. 93-109, supone que Memorias... es la respuesta pardobaciana al tema planteado por Galdós en su Tristana. Según Bieder, la condesa propone un feliz matrimonio entre iguales como solución al problema de la libertad femenina planteado por Feíta Neira.

(84)-T. A. Cook, "Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la liberación de la mujer", Hispania, 60, Mayo, 1977, p. 262,

(85)-La Tribuna, O.C., II-165. Ello no obsta para que la infeliz Amparo entre en la rueda de lo convencional, pretendiéndose amante mercenaria: jamás recibe un regalo de Baltasar, pero goza presentándose bien trajeada y haciendo creer que sus arreos son fruto de la largueza del militar. Ibídem, 177-8. Es una situación parecida a la que se desarrolla en La espuma, de Palacio Valdés: un amante que se entrega por entero y será víctima del egoísmo del otro, finge, sin embargo, estar explotando económicamente la situación.

(86)-Una cristiana, O.C., I-600. Es la descalificación de Carmiña Aldao en boca de Portal.

(87)-Memorias de un solterón, O.C., II-487.

(88)-Los Pazos de Ulloa, O.C., I-200.

(89)-La Tribuna, O.C., II-138.

(90)-Un viaje..., O.C., I-69. Las reticencias de Pardo Bazán frente a la moda femenina emparentan en más de un sentido con las de otros autores de la Restauración, como Palacio Valdés; así, cuando describe las galas de Lucía, en ob. cit., p. cit., la narradora observa que "hay en toda moda peregrina algo de

impúdico para la mujer de honestas costumbres...".

(91) -La madre naturaleza, O.C.,I-331-2.

(92)- Véase su descripción en Pascual López, O.C.,II-21.

(93)-Véase La Tribuna, O.C.,II-163.

(94)-La abundante bibliografía existente sobre el feminismo de la condesa, no ha reparado sin embargo en esta peculiar calidad de sus heroínas.

(95)-Como tal ha sido reconocida unánimemente por la crítica. Antecedente parcial del tipo podría considerarse a Carmiña Aldao, la mujer fuerte de Una cristiana y La prueba, que sin embargo viene lastrada por una marcada sumisión y dependencia respecto al varón. Sobre la caracterización de la "mujer nueva" pardobaciana, véanse los trabajos de T. A. Cook y Nelley Clemessy, principalmente.

(96)-Memorias de un solterón, O.C.,II- 469.

(97)-Memorias..., O.C.,II- 486. Sobre el correlato entre lo fisiológico y lo espiritual en las novelas de la condesa, v. Fernando J. Barroso, ob. cit., p. 63 y ss., y Mariano Baquero Goyanes: La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán, Universidad de Murcia, 1986, pp. 113 y ss., principalmente.

(98)-La Tribuna, O.C.,II-122.

(99)-Un viaje...,O.C.,I-69. La "sangre rica" de esta niña es aludida, repetida pero incidentalmente, en el curso de la narración. *Ibidem*, 120, Lucía cuidaba a Pili Gonzalvo, e "Hízolo movida de la necesidad de abnegación que experimentan las naturalezas ricas y jóvenes..."

(100)-La Tribuna, O.C.,II-133-4.

(101)-*Ibidem*, 134.

(102)-Memorias ..., O.C.,II-463.

(103)-La Quimera, O.C.,I- 810.

(104)-Feíta es un "curioso personaje" cuya facha desconcierta a Mauro:no linda, pero tampoco repulsiva o desagradable; "sin el menor asomo de coquetería, reserva o ternura femenil";pelo insurrecto, dedos manchados de tinta, y la manía insólita de las lecturas. Véase Memorias de un solterón, O.C.,II- 469.

(105)-El cisne..., O.C.,II-206 y ss. De cutis basto y con restos de viruela; ojuelos negros y chicos, nariz gruesa...Pero el narrador se cuida de anotar que su casa es cálida y acogedora.

(106)-Véanse sus descripciones respectivas en Una cristiana,

O.C., I-555-6; El tesoro..., O.C., II-551; Dulce dueño, O.C., II-961-2, respectivamente.

(107)- Con todo, el refinamiento en los cuidados personales, no entra en el capítulo de artificios convencionales y repelentes. Muchos personajes de Pardo Bazán, sean hombres o mujeres, sean de recta conducta o no, aparecen ante el lector dedicados a un exquisito arreglo íntimo: Gaspar de Montenegro, Lina, Espina Porcel, Clara Ayamonte, son individuos a los que acompañan los más delicados perfumes y las más lujosas telas...de las que Pardo Bazán proporciona dilatada referencia. La familiaridad de la autora con estos elementos así como su pormenorización del repertorio de modistos parisinos- véase, por ejemplo, La Quimera, O.C., I-843 - son extraordinarios; sólo en la novelística de Juan Valera se advierten conocimientos equiparables sobre sastres de renombre internacional.

(108)-Un viaje de novios, O.C., I-70. El dato físico, y aun la fisiología, juegan un importante papel en la caracterización de los personajes pardobacianos desde Un viaje de novios. Véase al respecto Mariano Baquero Goyanes: La novela naturalista española..., ed. cit., p. 105 y ss.

(109)-Un viaje de novios, O.C., I-92.

EL MATRIMONIO VENTAJOSO. LA HONRA.LAS ESTRATEGIAS.

La novelística de la Restauración, según explicábamos en capítulos anteriores, destaca los factores socio-pecuniarios en la caracterización y comportamiento de los personajes. La presión de las condiciones económicas afecta de manera sobresaliente a las expectativas amorosas que se permiten abrigar las figuras novelescas. Todos los novelistas del grupo estudiado desarrollan por extenso, en alguna o varias de sus obras, el problema de la enfadosa interferencia de las condiciones económicas en un proyecto erótico o matrimonial. Concretamente, la intrincada relación que se establece entre el amor y el dinero, da lugar a dos temas recurrentes: el matrimonio ventajoso y la prostitución, asuntos que de una u otra forma son abordados, en algún caso reiteradamente, por todos los autores.

El matrimonio ventajoso en particular, como aspiración, como proyecto concreto, como logro dudoso u origen de conflicto...es un motivo constante, al cual aparece ligada la concepción de la honra femenina como tesoro a invertir sabiamente. Pero cada uno de los autores trata el ventajismo matrimonial con un peculiar criterio.

A uno y otro lado del abanico se sitúan Pereda y Clarín; el primero insiste en delimitar el amor, depurándolo de todo cálculo; en su ordenado universo novelesco, los personajes se casan por amor exclusivamente, o no se casan; y quienes, contra todas las reglas de la razón perediana, se llegan a casar por cálculo, sufren una evidente deformidad moral y merecerán un destino trágico. En el otro extremo, el universo de Leopoldo

Alas, en que toda relación erótica está irremediablemente impregnada de utilitarismo. No hallaremos aquí matrimonios de amor: el matrimonio es manejado por los personajes como una cuestión comercial.

En el universo novelado por Alas, un utilitario punto de vista acerca de la virtud femenina fundamenta los proyectos matrimoniales que las tías de Ana Ozores(1) estudian para ella y fundamenta también la escasa reserva erótica de Marta Korner(2). En uno y otro caso, se predica la máxima precaución en lo que se refiere a la virginidad material de la joven, pero se recomienda simultáneamente la máxima permisividad siempre que se resguarde la integridad física; esa integridad es un bien de mercado gracias al cual lograrán satisfactorio acomodo Ana y Marta, si aciertan a ser precavidas y a emplearse con habilidad.

El comportamiento erótico de los varones también está impregnado del espíritu economicista del siglo. Es notorio que un componente importante en la estrategia amorosa de Mesía consiste en su íntima convicción de que su potencia sexual no es ilimitada y debe por tanto "administrarla" cautamente. Tanto es así, tan a menudo este elegante seductor se inclina al ayuno sexual tras analizar el estado de las propias fuerzas, que sus precauciones rayan en obsesión y, como ha señalado la crítica(3) , este personaje se convierte en contrafigura del Don Juan clásico: su potencia viril, nada extraordinaria, le produce las mayores satisfacciones, no durante las fogosas coyundas, sino a través del eco que sus empresas de seducción obtienen de la opinión pública. Como en otros muchos asuntos, en esta materia más valora

Mesía el ruido que las nueces. Por eso, en la temporada de Pascua, Don Alvaro se abstiene de asediar a Ana: él se siente debilucho y agotado por cierta aventura veraniega (4); más tarde, la vehemencia amorosa que la Regenta despliega en sus encuentros físicos con el seductor, asusta a éste(5); las atenciones a la criada Petra, a la que se ha ganado con una mezcla de favores amorosos y pecuniarios, contribuyen también a agotarlo(6); y, al final, descubierto el adulterio, Mesía se alegra de ver rotas abruptamente sus relaciones con la regenta, porque "iban a acabar con la poca salud que le quedaba y a dejarle en ridículo ante los mismos ojos de Ana..."(7).

También Bonis, en Su único hijo, sufre un importante desgaste físico a raíz de su fogosa relación con Serafina. Según explica el narrador, en realidad ella está matando a Bonis a fuerza de voluptuosidad por venganza contra Mocchi(8), y el propio Bonis "sabe" que sus excesos amatorios no son para llegar a viejo(9). Es decir: no sólo algunos personajes masculinos centrales, también el autor aparece convencido de que, de acuerdo con un criterio científico-moral tradicional, la capacidad sexual masculina es una bolsa de habas contadas: de ahí la aplicación de un riguroso criterio económico, más ahorrativo y cicatero en el fatuo Mesía, más intuitivo en el infeliz Bonis, al enfrentarse a la empresa amorosa.

Idéntica perspectiva economicista se atribuye a personajes más secundarios: Petra, la doncella de Ana, pese a sus devaneos con otros, se esfuerza por mantener vivo el fuego amoroso de su

primo Antonio, porque lo considera "una caja de ahorros donde ella iba depositando sus economías de amor" y con él piensa casarse en la vejez(10).

Pese a la atmósfera de sensualidad que domina en el mundo de La Regenta y a la promiscuidad imperante en Su único hijo, la prostitución abierta es tema sólo marginalmente aludido en ambas novelas. En algún caso advertimos el desarrollo de un amor mercenario en la penumbra(11) o se desvela el hecho de que alguna de las figuras femeninas se entregó al oficio en el pasado(12). Se advierte, sí, que la lujuria de Vetusta, por imitar las costumbres de las ciudades grandes, se ceba en mercenarias y mujeres muy baqueteadas; sus "seductores de campanario" no saben emprender la aventura sin el amparo del bolsillo(13)...O Se menciona la campaña violenta y justiciera que "El Lábaro", periódico local, desarrolla mientras tanto contra la prostitución.

Pero ni la prostituta, ni las venturas y desventuras de su oficio constituyen un tema clariniano preferente. Y sin embargo, en las dos novelas largas que publicó este autor aparecen diversas formas de intercambio amoroso puramente comercial. Si Mesía paga el silencio de Petra con favores eróticos(14), el magistral pagará los favores eróticos de Teresina facilitándole una excelente colocación posterior (15); se rumorea que Obdulia Fandiño costea sus vistosos perifollos, continuamente renovados, sirviendo de trotaconventos a su prima de Madrid(16)...

Es en el tema del matrimonio donde los personajes despliegan

un enorme esfuerzo de carácter comercial. El matrimonio es, ante todo, un compromiso mercantil, una compraventa de bienes y servicios(17). De ahí que, como explica el narrador de Su único hijo, las jóvenes se ven obligadas a comportarse como "verdaderas buhoneras de sí mismas, siempre con la mercancía de su hermosura a cuestas, por plazas, iglesias, paseos, bailes y teatro"(18), mientras que los muchachos como Joaquinito Orgaz, de La Regenta, se timan con todas las niñas casaderas esperando atrapar pronto una esposa rica(19).

Precisamente, la tragedia de Ana Ozores puede ser interpretada como la consecuencia obligada de un matrimonio de conveniencias(6). En los capítulos iniciales de La Regenta, el narrador se emplea a fondo en destacar el callejón sin salida en que se encontraba Ana: a sus diecinueve años, nacida en una familia que consideraría inadmisibile para una de sus mujeres el sobrevivir mediante el trabajo, y sin inclinación hacia la vida conventual, Ana se ve instada al matrimonio. Su dignidad se resiente ante la idea de comerciar consigo misma, pero el bloqueo a que la someten sus tías es despiadado: pese a las románticas lecturas con que disfrutaban estas señoras, su meta es "engordar" a Ana para llevarla al "mercado", según palabras del narrador; y en ese mercado Ana está en desventaja, puesto que, aunque bella, es pobre(21). Ello significa, en la sociedad de su tiempo, que a Ana no le faltarán adoradores, pero que habrá de conformarse con un matrimonio regularcito, con un indiano, por ejemplo. Sin contemplaciones, sus tías la aleccionan sobre las técnicas adecuadas para marear al macho(22) y la presionan cruelmente para

que acepte la mano del millonario Frutos Redondo. Su confesor la sacará del bache buscándole un novio alternativo: don Víctor Quintanar, educado y agradable, pero también madurito y desconocido. Sin otra salida, Ana casará con Quintanar y de este matrimonio se derivará una pertinaz insatisfacción que conducirá a la tragedia(23).

Queda claro que "la clase" vetustense distingue perfectamente entre amor y matrimonio. El matrimonio es un compromiso comercial ligado a los medios de vida o la posición que se tiene o se espera obtener; el amor es cosa de libros o de jóvenes. El matrimonio es lo positivo; el amor una fantasía. Al madurar, los personajes se casan, es decir, se convierten al "positivismo vulgar", atajando las "demasías eróticas de su fantasía juvenil"(24).

En Su único hijo, los personajes mantienen idéntica perspectiva mercantilista sobre el matrimonio y establecen idéntica separación entre éste y el amor: El amor no es algo "serio". Si bien Emma proclama que a la gran pasión todo le ha de estar permitido, que el gran amor está por encima de todo, incluso de las normas morales, la misma Emma, según indica el narrador en otro lugar: "sólo tenía por serio en resumidas cuentas lo bajo, el egoísmo diario, y sólo para esto sabía querer y pensar con alguna fuerza."(25). También Bonis se ve forzado a atender la prosa de la vida pese a la gran pasión que cree albergar: él ama apasionadamente a Serafina y cree ser igualmente amado por ella; pero en el mundo en que vive, tales amores no se mantienen exclusivamente con ternezas. "No disparatemos, seamos

positivos..."(26), se dice Bonis palpándose en el bolsillo la presencia de un dinero fraudulentamente obtenido; por muy desinteresada que ella sea, y él supone a Serafina "todo lo desinteresada que pueda ser la mujer ideal ("el bello ideal")..."(27), Bonis intuye que su relación requiere fondos, que debe disponer de dinero en sus relaciones con ella y con la compañía operística en general. Lo cierto es que Serafina, en esta y en ocasiones anteriores, ha sido prostituída por Mocchi, el director de la compañía; que bajo la iniciativa amorosa de la cantante se esconde, al menos en un principio, el interés vil.

Marta Korner también traza una fina y nítida línea separando el gran amor, esa pasión que está por encima del bien y del mal, del matrimonio, que es fundamentalmente un medio de vida. El gran amor ya lo ha vivido con cierto músico, al que sin embargo no permitió hacerse con los últimos reductos materiales de su virginidad; éstos los reservaba para el hombre vulgar con quien, sin duda, se casaría más adelante. Y, al final de la novela la vemos mareando a Juan Nepomuceno; anima con "música filosófica" su pasión y lo orienta hacia el amor, hacia el despego de las realidades físicas; a la vez que hace tan evidentes como posible sus exuberantes encantos y lo insta a amasar una fortuna todavía mayor (28). Lo positivo y vulgar queda del lado del matrimonio, que se vincula a la realidad pecuniaria; el gran amor, la pasión, son verbalmente valorados por encima de todo(29), pero pospuestos en la práctica cuando no se instrumentalizan para saciar los más bajos apetitos. Minguetti se declara mientras hace números para sus adentros (30); y el primo Sebastián pretendió a Emma por

advertir entre sus atractivos la posesión de una bonita fortuna(31); el padre de Emma tapaba con dinero los agujeros de honor (32)...etc.

En sus novelas, Clarín hace la disección de una sociedad en que el egoísmo y el utilitarismo tenaz enrarecen la atmósfera y vician las relaciones personales. No puede ser casual el que los dos matrimonios centrales que Clarín presenta en sus dos novelas más largas - el formado por Ana y don Víctor, en La Regenta, y el de Emma y Bonis, en Su único hijo - se vean ambos afectados por alguna anormalidad o insuficiencia en el campo de lo erótico(33); esa coincidencia sólo puede explicarse como resultado de una toma de posición del autor frente a la realidad de su tiempo.

La deformación del vínculo conyugal que se produce en las parejas retratadas ha de interpretarse como una denuncia y un repudio de los valores imperantes en la sociedad novelada, y concretamente de los presupuestos que cimentaban la institución matrimonial al uso. Clarín concebía el matrimonio, no como un contrato puntual por el cual se vinculan materialmente y por tiempo indefinido los contrayentes, sino como un largo proceso de relación íntima cuyo éxito o fracaso se advierte sólo al final:

"El matrimonio es una gran institución, pero se celebra al revés. La ceremonia debía dejarse para el último día de la unión en la tierra. Al morir uno de los esposos, la Iglesia y el Estado, previa declaración de las partes, podrían decir con conocimiento de causa: éste fue matrimonio. Todo lo demás es prejuizar la cuestión"(34).

Sin embargo, en la sociedad novelada por Clarín, como creemos haber demostrado, el matrimonio no es una cuestión de

amor y convivencia, sino un tema comercial(35). Así, según Clarín, la sociedad de su tiempo ha desfigurado el sentido del matrimonio y lo ha convertido en un contrato mercantil, colocando a uno o a ambos cónyuges frente a un dilema que García Sarriá ha resumido muy acertadamente: "o amor adúltero, o renuncia al amor"(36). Del mismo modo, la noción de virtud femenina se degrada hasta la categoría de un objeto con que comerciar.

Por el contrario, de acuerdo con lo expuesto en capítulos anteriores, en el mundo novelado por Pereda, el dinero sólo ocupa un lugar muy relativo: las aspiraciones socioeconómicas de cada personaje resultan valoradas positiva o negativamente según encajen o no en los roles sociales previstos por el autor. A mayor abundamiento, la riqueza, por sí misma, se manifiesta no deseable, ya que no contribuye a la felicidad de sus poseedores. Por otra parte, el amor feliz se consolida en un venturoso matrimonio, entre personas adecuadas entre sí, espiritual y físicamente, y dotadas de indudable calidad moral.

El matrimonio "como Dios manda"(37), según expresión tuilizada por un portavoz perediano en El buey suelto..., aparece como producto de cálidos y tranquilos sentimientos amorosos: es un matrimonio de amor, amor que Pereda quiere traer a primer plano y defender contra todas las asechanzas. Tanto es así, que cuando sus heroínas se ven escindidas entre el amor y la obediencia a sus mayores, las novelas de Pereda sólo contemplan dos situaciones: o bien el amor es un sentimiento extraviado, en cuyo caso el personaje mismo opta por sofocarlo - como Agueda, en

De tal palo...- ; o bien son las autoridades familiares las que están sumidas en el extravío, en cuyo caso la heroína puede independizarse de ellas por un procedimiento al que Pereda recurre con más ahínco (39) que ningún otro novelista de la Restauración: el depósito judicial de la niña. Así, las jóvenes heroínas de Pereda se casan o no con absoluta libertad de criterio personal.

La posición de Pereda frente al tema novelesco del matrimonio socialmente desequilibrado es excepcionalmente rigorista: sus heroínas jamás sacarán los pies del plato con pretensiones ventajistas, salvo la desgraciada Clara, de Pedro Sánchez, que se verá severamente castigada; y las humildes mozas que se dejan guiar por la codicia, acabarán sin fortuna y sin novio, como Tasia, en La puchera, o Tanasia, en Peñas arriba. La actitud acertada es la de Silda, que rechazó el casorio con Andrés porque no se vería bien "fuera de mis quicios"(40) y acabó conformándose con Cleto, asumiendo así tácitamente la argumentación del padre Apolinar, que afirmaba:

"aunque la muchacha es guapa y honrada de veras, y por ello sólo merece un marqués, como los marqueses no buscan marineras para casarse con ellas, Silda, más tarde o más temprano, tendrá que apechugar con un callealtero del oficio"(41).

Los personajes masculinos, si han de lograr un feliz desenlace novelesco, oirán también la voz de la razón...perediana: desistirán de sus propósitos, como Nisco(42), o bien mostrarán ante el lector tan exquisita sensibilidad, tan refinadas habilidades, tan profundo desinterés...y tan escasa diferencia social con la amada, que, no sin conciencia previa de

la propia insignificancia, acabarán casando con ella; tal es el caso de Leto en Al primer vuelo o de Tomás Quicanes en La puchera(43). La extremada modestia de Leto, rayana en lo patológico, ya ha sido destacada por Anthony H. Clarke(44). Dada la ideología perediana que venimos analizando, creemos que tan rigurosa minusvaloración de sí es imprescindible para que Pereda se avenga a conceder excepcionalmente a este muchacho un matrimonio ventajoso, que aparece por tanto como premio a su carencia de ambición.

En El sabor..., el rústico Nisco, que ha dado en pretender a la señorita María, es avisado por otros juiciosos personajes de que anda extraviado. Su antigua novia, Catalina, le advertirá primero que está mirando demasiado alto(45); más tarde, despechada, ridiculizará sus pretensiones señoriles(46). La Rámila, otro personaje humildísimo, lo obsequiará con un cuentecillo cuya moraleja es que Dios castiga

"a los ambiciosos que quieren pasar de un salto y sin merecerlo, de zoncheros bien acomodados, a caballeros poderosos."(47).

La propia señorita María, ajena a los sentimientos de Nisco, le hace ver que si su adorada es una señora, puede pensarse que él la pretende por interés(48). Y el joven, pero sensato señorito Pablo, desaconseja a Nisco que ponga sus ojos en una dama:

"échate encima de repente una levita y arrímate a una señora, y hasta los muchachos te correrán..." (49).

Al fin, el mismo Nisco, al saber que María se casa felizmente con

cierto caballero, reconoce:

"-Vamos, con un caballero fino y pudiente...tal para cual, como el otro que dijo...El oro con la seda. Eso debe ser, por lo visto...Pues por muchos años...Es verdad; tal para cual: ésa es la ley. ¡Ojalá no se faltara nunca a ella...ni con el pensamiento!"(50).

Así que el buen Nisco terminará volviendo a los brazos de la frescota Catalina, considerada su pareja ideal por María y por Pablo(51), que increpa al mozo:

"¿En qué la aventajas, meleno? ¿Dónde habría matrimonio más igual ni más lucido? ¿Dónde te vieras tú más honrado, más en tu puesto, más rey y señor de tu casa que siendo marido de Catalina...?(52).

Y el propio narrador comenta cuán mejorado está Nisco tras haber descartado sus pretensiones señoriles:

"No era ya el mozo aparatoso y remilgado de antes. Presentábase en la nueva etapa de su vida sencillo, modesto y bondadoso. ¡Cuánto había ganado en el cambio!".(53).

El autor acaba de proporcionar a su personaje una lección de humildad que éste ha recibido de buen grado; es una lección idéntica a la que Silda predica en Sotileza, y reaparece, en versiones más o menos crueles, a lo largo de las restantes novelas.

Los aspirantes a un matrimonio ventajoso obstinados en desoir la razón perediana, son encarnación de otro arquetipo:son mozos holgazanes e interesados -Marcones(54), Bastián(55)-, que ven en sus pretendidas el modo de acceder sin esfuerzo a un status social superior, que están dispuestos a lograr su objetivo

por encima de toda consideración al decoro y a base de imprudentes fechorías, y que son empujados por malvados y más maduros personajes -la Galusa, don Sotero-; quedarán corridos, rechazados y defraudados en el desenlace novelesco(56).

Es evidente que la mayor parte de las novelas peredianas toman como pretexto o guía del hilo narrativo un conflicto consistente en la constitución de una pareja. Pero sobre el tablero se mueven personajes de distintas clases sociales y se diría que, para conceder un final rotundamente feliz, el autor se obliga a colocar cada peón en la casilla socio-afectiva que le corresponde: cada oveja con su pareja. Nunca un desenlace dichoso incluirá la confusión conyugal de clases, el matrimonio desigual. La táctica de las parejas desdobladas también se sigue en Sotileza, pese a la renuencia evidente de Andrés o de la propia Silda. El ajustado, aunque no dulce final, incluye en esta ocasión, no un ventajoso y desigual matrimonio para la atractiva protagonista, sino su resignada conformidad con un varón de su humilde clase, mientras el personaje masculino principal, de mucho mejor posición, se deja atraer finalmente por una señorita adecuada. El tan traído y llevado "misterio de Sotileza", cuyos verdaderos sentimientos intrigaron a todos sus críticos, a la luz de los habituales planteamientos peredianos no merece otra interpretación que la de Martínez Kleiser(57): Como eje central de la trama, Sotileza plantea un conflicto amoroso; pero el amor en Pereda está siempre condicionado por factores de clase social; por tanto, el desenlace de Sotileza, que empareja a Silda con su vecino mariner, y a Andrés con una señorita de la ciudad, es el

más feliz que pudo concebir Pereda, y el único aceptable desde su punto de vista.

Pereda insiste en proscribir todo matrimonio cuya celebración esté explícitamente vinculada a cuestiones de interés, no sólo cuando la alianza viene planeada por sórdidos personajes de las clases más populares, sino también cuando son brillantes aristócratas quienes acarician un proyecto conyugal de atractivo principalmente pecuniario. En La Montálvez, el autor muestra que la alta nobleza urbana no tiene empacho en sanear su economía mediante un acertado matrimonio: así ocurre repetidamente en la familia de Verónica; pero el autor deja constancia de que esas alianzas en que se confunden el dinero y la aristocracia se generan como resultado de la convergencia de egoísmos, de la rapacidad de uno y otro cónyuge, y pueden llegar a constituir una irrisoria parodia del matrimonio.

El marqués de Montálvez, tan pagado de sus timbres de nobleza, casó con la rica y rozagante hija de un ex-contratista; esta pareja encarna la disolvente confusión del dinero con la aristocracia entre las altas clases urbanas. Ahora bien: el autor tiene buen cuidado de anotar que de tales confusiones no se deriva ventaja alguna para el cuerpo social: ambos cónyuges se muestran improductivamente voraces; si uno se lanza a disfrutar de las prerrogativas sociales de la aristocracia, el otro se desboca por los caminos del ocio suntuario.

Más tarde, Verónica Montálvez, precioso retoño del marqués, se verá empujada por su madre también a un matrimonio que remedie

la hacienda familiar:

"En una palabra, hija mía, y para cansarte menos, ese hombre que se necesita aquí, inteligente y rico, no ha de ser un administrador, ni un asociado como otro cualquiera, sino tu marido, ¿me entiendes ahora? [...] ¿y qué? ¿Serías la primera mujer joven y hermosa, y aun noble y rica, casada con un Crespo feo...y hasta vicioso..., y hasta ridículo, si quieres? De esto se ve todos los días..." (58).

Casará al fin Verónica con el banquero Mauricio, tras un acuerdo estipulado en términos tan hirientes e indignos como los reflejados en la siguiente conversación:

"-...usted es un hombre que tiene vicios, no muy buena fama, y ya pasó de mozo algunos años hace...No se moleste usted en hacerme reparos, porque es perfectamente demostrable todo esto que afirmo.

-Siga usted.

-Sigo, y continuo afirmando que un hombre con todos esos contrapesos, por poco entendimiento que tenga, no puede creerse merecedor del cariño ni de la lealtad de una mujer como yo.

-Repárese usted que, sin hacer las debidas salvedades...y tal y demás, resulta eso...¿cómo lo diré?, un poco...vamos..., exxxtremaaado.

-Resultará lo que usted quiera; pero hay que oírlo. Por consiguiente, al pedir usted mi mano, no espera, no puede esperar que le de con ella ese cariño, ni las llaves de mi corazón, ni el derecho de preguntarme siquiera por lo que yo tengo encerrado en él.

-Lo que yo pido, díjome aquí el banquero con una serenidad y un aplomo que no dejó de sorprenderme en él-, lo único a que aspiro, y usted no podrá negarme, porque no tengo yo la culpa de que no sea la envoltura digna del tributo que la he rendido a usted con alma y vida..., y tal y demás, es que lo poco o mucho que me conceda sea de buena voluntad; porque, bien mirado el caso, yo no he puesto a nadie un puñal en el pecho para que se acepte lo que he ofrecido a cambio...de lo que usted quiera darme..., y tal y demás.

-Cierto; pero la misma gravedad de ese...caso, y el singular aspecto que presenta para mí, y hasta las

mutuas conveniencias, no lo dude usted, me obliguen a ser desengañada, sin temor de pecar de dura, con un hombre que con tan poco se conforma en negocio de tan grande entidad...En sustancia, y para concluir, señor don Mauricio: yo acepto su mano de usted con la terminante condición de que he de tener en usted la menor cantidad posible...de marido, con todos los privilegios e inmunidades que de este hecho se desprenden en beneficio de la libertad e independencia compatibles con el rango que ocupo en la sociedad, y con mis gustos e inclinaciones.

[...]

-Y en virtud de esa condición tan..., tan absooluuta y exxteensa, ¿no me sería permitido añadirla, antes de aceptarla, siquiera una salvedad...pedir ciertas garaantías?...

-Doy, y no es poco, la de mi buena educación. ¿Le satisface a usted?.

-Como la mejor escritura púuublica..."(59).

El resultado de tan sañuda parodia matrimonial será sangriento: si ella casó con la esperanza de hallar en Mauricio reparación para su patrimonio, él casó pensando encontrar en ella otro tanto. Jamás será su matrimonio sino fuente de pesar y molestias para ambos(60).

Así, nunca resulta aplaudida la interferencia de cálculos mercantilistas en el establecimiento de relaciones amorosas; salvo que el personaje en cuestión se retracte a tiempo y reconozca su error(61), estará retratado con tintes grotescos o truculentos, y será muy castigado en el desenlace; así Marcones, en La puchera, o Bastián, en De tal palo.... Una lección que aparentemente se desprende de las novelas peredianas es que el amor no debe contaminarse de mercantilismo.

Sin embargo, la contradicción perediana es evidente: el propio narrador consagra la concepción comercial de la honra

femenina, manejándola como un tesoro que ha de guardarse celosamente y que tiene un valor de mercado. En El buey suelto..., es el narrador quien reflexiona:

"¿No le debe nada Gedeón a Solita? ¿Nada valen en el mercado del mundo la honra y la libertad de una mujer, única hacienda que Solita poseía y ha sacrificado a Gedeón?"(62).

Las sensatas heroínas se hacen también eco de esa opinión en otras novelas; Sotileza ataja los requiebros de Andrés indicando:

"...no tengo otro caudal que la honra..."(63).

La honra es el único tesoro con que cuentan las jóvenes humildes, su único instrumento para un feliz asentamiento social, y todas lo defienden con uñas y dientes. Así, esa inocencia graciosa, esa firmeza moral y esa naturalidad que Pereda exige a sus heroínas resultan ser simplemente la forma apropiada para que la conciencia femenina se enfrente con toda la crudeza de un hecho real-objetivo: ha de invertirse cuidadosamente el caudal de la honra.

La defensa de esa honra(64) puede adquirir tintes melodramáticos(65), pero concluye victoriosamente; unas marcan las debidas distancias simplemente con la palabra o la actitud(66); otras, bravías, incluso azotan a sus pretendientes para mantenerlos a raya(67).

Curiosamente, la única heroína perediana que no acierta a defender su honra es precisamente Verónica Montálvez. Ella,

habituada a chicleos y familiarizada con las aventuras galantes(68), se deja conducir mansamente por los derroteros que fija su seductor; y no consigue a cambio compromiso alguno en el sentido que pretende(69). Justamente es esta mujer de mundo la que se deja ganar la partida donde las restantes heroínas de Pereda, sin tantos conocimientos mundanos, han triunfado. Verónica, mal educada y mal aconsejada, emprende en desventajosas condiciones la defensa de su honra. Como ella misma explica;

"Todos cuantos en el mundo tenían obligación de socorrerme me habían empujado para colocarme allí(70).

La historia de Verónica es excepcional en más de un sentido: es el único caso en que para referirse a una relación amorosa, el autor utiliza machaconamente una terminología bélica, equiparando el lance de amor a una batalla campal. De ese modo, la relación de la muchacha con su amado tiene algo de tempestuoso, violento y difícil, ajeno al sosiego, alegría y tranquilidad de que Pereda suele rodear al amor exitoso. En la novela se habla del "litigio" que entre Pepe y Verónica está pendiente cuando aun no se ha declarado el amor mutuo(71); él la "reta" y ella "se pone en guardia"(72); o se desarrolla el símil belicista por extenso explicando:

"...aún no se habían cruzado los primeros fuegos de batalla entre la dama y el galán. Conocíanse mutuamente las intenciones de batallar, exploraba cada cual el terreno de su enemigo..."(73).

"...las primeras estocadas del consabido duelo pendiente entre estos dos expertos espadachines de la intriga galante..."(74).

Para terminar con el tema de la honra femenina, hay que destacar la radical importancia que en el mundo novelado por Pereda se concede a la Opinión Pública en esta materia. Las jóvenes peredianas responden a la máxima "además de ser honrada hay que parecerlo" y temen el veredicto de sus convecinos por encima de todas las cosas. Así, Silda explica a Andrés que no se dejará mancillar, pero el hecho es que

"la apariencia basta, porque bien sabes lo que son las lenguas."(75).

De la beligerancia que Pereda concede a la Opinión Pública en esta materia, son reflejo: el espanto de Silda al verse encerrada sola con Andrés(76); la sabia cautela de Inés frente a Marcones(77); y la angustia de Agueda en casa de Don Sotero(78). Estas jóvenes no luchan consigo mismas en ningún caso; ni tampoco luchan con un oponente masculino al que pudieran ganar para su causa. Luchan contra una pérfida conjura inspirada por el odio o la codicia de terceros(79) y apoyada en la convicción de que la honra depende de las apariencias.

Todo ello corrobora la idea de que la honra femenina constituye un valor de mercado que se vincula con la fama, pese a todas las manifestaciones antimercantilistas que se empeñe en deslizar el autor. La necesidad de que los varones casaderos se mantengan vírgenes e inocentes no se explicita jamás ni plantea conflicto alguno, desde luego. La honra varonil está hecha de respeto a su posición y a su función social, y el aspecto erótico-amoroso interviene exclusivamente en lo que se refiere a la necesaria fidelidad de su conyuge. Pero sólo la heroína

honrada es apta para un feliz y próspero matrimonio. Precisamente, las maquinaciones de la Galusa en La puchera, las de Carpia Mocejón en Sotileza, o las de don Sotero en De tal palo... se apoyan en tal consideración. Cuando don Sotero insta a Bastián a la violación, intenta explícitamente anular cualquier posibilidad de que Agueda case con otro que no sea su propio violador:

"- ¡He ahí, Bastián, una de las gravísimas consecuencias de un atentado semejante!. Gritaría, sí... y muy recio, y se echaría de la cama abajo, y se asomaría a la ventana y llamaría a los vecinos, y tal vez estos acudieran en su auxilio en una estrecha alcoba, a las altas horas de la noche...

-¡Qué vergüenza! ¡Dios!- exclamó Bastián, sacudiéndose todo.

-¡Para ella, la desdichada!- añadió su tío en tono plañidero y compasivo-. ¡Para ella, que desde aquel momento ponía su honor en quiebra entre la gente murmuradora! ¿Quién, en la duda, la tomaría ya por esposa, Bastián? ¿Quién, si no tú, y por mucha aversión que la causarás, podría remendar aquella carcomida buena fama?..." (80).

En suma: en el mundo novelado por Pereda, la honra se concibe como un importante valor de mercado...Pero cualquier cálculo socio-económico que se interfiera en el sentimiento amoroso de un personaje, es severamente castigado. El matrimonio es una cuestión social...pero la sociedad que predica Pereda es ajena al mercantilismo y en ella sólo caben los matrimonios de amor. Estas contradicciones explican que factores de estrategia femenina, habituales en el desarrollo de la relación amorosa según otros autores, estén aquí completamente descartados(81).

En definitiva, Pereda predica un amor ajeno a toda consideración mercantil; de ahí su severa condena de todos los

personajes que pretenden un matrimonio ventajoso. Pero la vinculación que la sociedad real establece entre la institución matrimonial y lo pecuniario se transparenta, pese a toda manifestación antimercantilista del autor, más de una vez: los personajes o el narrador defienden o encomian la virginidad prematrimonial fundamentando expresamente la actitud defensiva de las heroínas en el valor de mercado que la sociedad atribuye a la honra femenina(82). El tratamiento de la cuestión amorosa en Pereda responde a un intento de idealización esquemática de la realidad acorde con un planteamiento conservador, según el cual la mujer virtuosa no ambiciona otra cosa que el amor de un hombre socialmente adecuado para ella, y verá cumplidos sus más caros deseos pese a toda oposición. Logrará un equilibrado y próspero matrimonio, unico fin admisible para una correcta relación amorosa.

Las contradicciones peredianas en su acercamiento a las posibles relaciones entre lo amoroso y lo pecuniario se evidencian preferentemente en su diseño de la heroína y en su concepción de la institución del matrimonio. En ambos casos pretende mostrar una realidad sin fisuras, monobloque, idealmente unívoca: la heroína ama con firmeza, absolutamente, y se comporta con rigurosa honestidad, o no ama; el matrimonio es un acuerdo amoroso o queda descalificado como tal matrimonio; el dinero no da la felicidad y el progreso socio-económico es un señuelo para incautos. En suma: los personajes deben anteponer los valores afectivos a cualquier otra consideración, incluidas las ventajas pecuniarias.

El aparente triunfo de los valores afectivos y el retrato de la mujer virtuosa acercan la novela perediana a esa literatura que ávidamente consumían las lectoras de la época y que tan detalladamente ha estudiado Alicia García Andreu(83). Al analizar la relación que la novelística de Pereda establece entre amor y dinero se advierte que nada más ajeno al naturalismo que los conceptos vertidos por el santanderino: somete la cuestión a un estrecho esquematismo idealizante afín a lo folletinesco(84), obviando el análisis de los factores que concurren y descartando la presencia de cuanto , en su opinión, no "debe ser".

Pero bajo la capa rosada, en ese mundo perfecto en que el verdadero y buen amor obtiene su justo premio indefectiblemente, se transparenta la suprema potencia de los factores socioeconómicos, cuya importancia parece frecuentemente descalificada por el autor, pero que fundamenta y condiciona implícitamente el movimiento de sus personajes más juiciosos.

Se diría que lo que Pereda condena es el descaro mercantil, pero en la lógica interna del universo perediano descansa sobre la convicción de que toda la organización social se cimenta en consideraciones materialistas, extremo que no debe aparecer como operante en la conciencia de sus personajes más honrados. Paternalmente, intenta preservar a sus personajes de todo cálculo material, pero su necesidad se trasluce inevitablemente en la estructura de la novela, dado el afán de verismo que abrigaba el santanderino. Son precisamente esas limitaciones socio-económicas que Pereda impone al movimiento de sus personajes lo que

convierte alguna obra, principalmente Sotileza, en una ácida historia de resignación frente a las coordenadas sociales, que, dada la ideología conservadora del autor, aparecen como parámetros absolutos e inmóviles, y alejan el relato del amor rosa propio del folletín; la potencia del atractivo amoroso está limitada por la cuestión socioeconómica y es la importancia a ésta concedida lo que convierte la historia de Silda en un relato aparentemente naturalista, en que el medio condiciona el devenir de la acción amorosa. Simultáneamente, el talante conservador de Pereda es ajeno a la denuncia del medio cuya poderosa y negativa intervención en la conducta del personaje destacaban los zolianos(85): en ningún momento se admite la posibilidad de modificar éste, de alterar las condiciones en que se desenvuelven las inclinaciones amorosas de los personajes, evidenciando ante el lector las posibilidades de superación de una ingrata realidad; el manejo de los factores sociológicos se ejecuta desde la convicción de que la realidad externa, tal cual es, constituye un punto de referencia absoluto e incuestionable y de que la más acertada posición frente a ella es la conformidad.

Pérez Galdós, Pardo Bazán y Palacio Valdés hacen un planteamiento netamente distinto. En sus novelas hallamos matrimonios desiguales o de conveniencia a los que se augura, o que viven, la mayor de las dichas. Su doctrina no consiste en rechazar la confusión conyugal de bienes o clases - como en el caso de Pereda-, ni en denunciar una corrupción generalizada de las relaciones personales - como en el de Alas-. Galdós, Pardo y Palacio coinciden en abominar del ventajismo y del cálculo

descarado aplicado al matrimonio, pero todos señalan la difícil condición femenina, que convierte los afanes de la mujer deseosa de un marido rico, en un fenómeno frecuente y patético.

En el siglo XIX, el único destino de la mujer es el matrimonio(86). Mediante la boda, la mujer pasa a convertirse en madre de familia, porvenir tan prometedor como lo sea la posición y carácter de su marido. Sus afanes en la búsqueda de un marido rico son, pues, parcialmente disculpables; con menos benevolencia tratan estos tres autores el ventajismo masculino.

Galdós concede el éxito - uno de los pocos éxitos conyugales que hallamos en las Novelas Contemporáneas-, a la pareja formada por Barbarita y Baldomero Santa Cruz, en Fortunata y Jacinta. Se trata de un matrimonio concertado por los padres en que han jugado importante papel los factores socioeconómicos (87). Baldomero es un hombre tímido, trabajador y de nula experiencia sexual; Barbarita, una joven intachable de parecida extracción social.

El matrimonio concertado por los padres, práctica tradicional que Galdós recoge, es por tanto capaz de servir como punto de partida a un feliz entendimiento conyugal(88). En lo que respecta al matrimonio de conveniencia, el rechazo de Galdós parece dirigirse exclusivamente al ventajismo matrimonial que alienta en individuos corrompidos o engañados. Pardo Bazán también concede de buen grado el éxito a matrimonios socialmente mixtos- como el del doctor Juncal y Catuxa, en La madre...-, pero analiza el matrimonio de interés como un acto contra-natura en Un

viaje de novios(89). Y en las novelas de Palacio Valdés se ofrecen asimismo matrimonios extraordinariamente desiguales, que merecen sin embargo la dicha: el de Jauregui y la planchadora, en Años de juventud del Doctor Angélico; el de Rosendo y la excigarrera en El cuarto poder; el de Enrique y la chula, en Maximina...

Así, Galdós, Pardo y Palacio, comparten un punto de vista según el cual el matrimonio ventajoso no está, en principio, desaconsejado. Pero todos ellos condenan el cálculo interesado en los contrayentes, cálculo que adquiere aspecto patético en las señoritas, pero cínico en los caballeros, según intentaremos mostrar a continuación.

En las novelas de Galdós- y también en las de Palacio Valdés-, hay un tipo de hombre urbano, ocioso y gastado; que se trata con las gentes más brillantes de Madrid, pero carece de recursos propios(90) y estudia, en un momento u otro de su carrera social, la posibilidad de resolver sus necesidades financieras casando con una mujer rica. Esa aspiración forma parte de los rasgos caracteriológicos del tipo.

En La familia de León Roch, de Galdós, Federico Cimarra queda señalado por el propio narrador como ejemplar acabado de esa clase de jóvenes: en su intercambio de confianzas con León Roch, intercambio al que se dedica el capítulo 7 de la primera parte de La familia..., Federico Cimarra se describe a sí mismo como "un hombre que vive entre ricos y es pobre". Y afirma:

"La desigualdad de fortunas entre los seres creados, y el desgraciado sino con que algunos han nacido; el desequilibrio entre lo que uno vale y los medios materiales que necesita para luchar con y por la vida, ¡oh., el pícaro 'struggle for life' de los transformistas es mi pesadilla..., la falta de trabajo que hay en este maldito país, y la imposibilidad de ganar dinero sin tener dinero...¿Oyes lo que digo?... Pues estas causas todas y otras más nos obligan a considerar antes que el mérito de nuestras futuras...

-¿Qué?...

Cimarra hizo con los dedos un signo muy común, diciendo:

-El 'trigo'

Como se ve, de su agraciada boca aflucía el lenguaje completo de ciertos jóvenes del día..." (91).

Federico Cimarra logrará casar brillantemente con la millonaria Pepa Fúcar; también Joaquinito de Pez logrará dos ventajosos matrimonios sucesivos: con la marquesita de Saldeoro y después con una rica cubana; ambos dilapidarán bonitamente enormes sumas(92) del caudal aportado por sus esposas y, - ello es evidente en el caso de Cimarra(93) - no concederán a éstas respeto, atenciones ni descanso. La mentalidad calculadora que preside la conducta de estos jóvenes, convierte su matrimonio en una trampa para mujeres incautas. Galdós nos enfrenta a una fórmula detestable de mercado conyugal.

El ventajismo femenino, la aspiración de las mujeres a contraer un matrimonio con hombres de posición superior, adquiere tintes específicos en la novelística galdosiana. Ellas aspiran, sobre todo, a mejorar su posición social, no su peculio. Si Isidora se vió pretendida por Juan Bou, no es la situación financiera de éste - a todas luces más holgada que la de Joaquinito(94)-, lo que rechaza Isidora, sino la extracción social del pretendiente: es un hombre que vive del trabajo manual. De la misma manera rechazan las de Relimpio la

posibilidad de casar con un honrado artesano que las sacaría de la penuria (95). Se persigue más una posición social que el disponer de dinero contante y sonante: las aspirantes arquetípicas son señoritas de la pequeña burguesía o de familias burocráticas: las de Relimpio, las de Pez, Abelarda..., que sueñan con un matrimonio brillante. En la novelística de Galdós, la gran diferencia entre estas aspirantes femeninas y los cazadotes masculinos consiste en que a ellas no se les conceden posibilidades reales de acomodo brillante. Ninguna lo logrará; y sus vanas pretensiones cobran un tono patético(96).

Sin embargo, hay una excepción a esa frustración general del ventajismo femenino: Irene, de El amigo Manso. No puede ser casual el que entre todas las citadas señoritas aspirantes a un marido rico, sea Irene la única que trabaja abiertamente para mantenerse; que frente a las vanas ilusiones y desajustes de valoración de la realidad que se atribuyen al resto, Irene sea una mujer "práctica"(97): si en principio pareció "ideal" al enamorado Máximo Manso, se revelará al fin como una mujer convencional y ambiciosa, deseosa de mejorar su posición social; y Manso, que no por ello dejará de amarla con generosidad, contribuirá decisivamente a la boda de la institutriz con otro hombre, más joven, más rico, y más convencional: Manolito Peña. La feliz boda ventajosa de Irene se cimenta en unas circunstancias excepcionales en la novelística de Galdós: ella es una mujer práctica; ella es una mujer trabajadora; ella cuenta con el apoyo permanente de un enamorado rendido, capaz de facilitar su boda con otro hombre.

Por otra parte, entre las ventajistas femeninas, Irene presenta además otra característica diferencial: ha mantenido relaciones sexuales con Manolito Peña antes de la boda; de no casarse con él, le aguarda un porvenir muy incierto de acuerdo con los criterios de la época. Y esa relación prematrimonial resulta un vínculo más que ha sabido establecer con Manolito, y que Irene sabrá explotar, obligando al joven, mediante la intervención de Manso, a responder frente al compromiso contraído.

En su tratamiento del matrimonio ventajoso, Galdós se muestra por tanto sensible al problema de la inserción femenina en la sociedad. Muchas de sus heroínas se ven arrastradas hacia un matrimonio, sea por dinero o no, que íntimamente les repele. Al detallar el atolladero en que se hallan estas criaturas, el novelista señala tanto la utilización espúrea del matrimonio, como la ingrata condición femenina.

En la novelística de Galdós, las mujeres solteras que se han entregado a un hombre sin que medie vínculo sacramentado son abundantísimas; en un primer plano narrativo aparecen: Isidora, Irene, Amparo, Fortunata, Dulcenombre, Tristana(98)... Amparo, que fue seducida por un sacerdote, acabará amancebada con el rico Guayaquil(99). Otras terminan ejerciendo francamente el puterío, como Isidora o Fortunata; pero la caída en el fango no es regla:

Dulcenombre y Tristana, que también transgredieron las normas y vivieron amancebadas con Angel Guerra y con Don Lope

respectivamente, terminan sus días formalmente casadas. Ambas acceden al matrimonio, pero en los dos casos acuden a él con el ánimo de quien se agarra a un clavo ardiendo. Ese talante las acerca a otras mujeres galdosianas que se ven entre la espada y la pared, y no encuentran más solución para su vida que contraer cierto matrimonio con repugnancia: Fortunata con Maxi Rubín, Abelarda con Ponce, Dulcenombre con Casiano, Tristana con don Lope(100)...En todos los casos Galdós ha estudiado por extenso la antipatía íntima que el proyecto despierta en el ánimo de estas mujeres; sus esfuerzos por acallar la rebelión interior frente a tamaño absurdo; la desesperanza y frustración con que se acercan al altar:

En vísperas de su boda:

"...Fortunata se sintió anegada en tristeza, que le costaba trabajo disimular. Inspirábale el próximo estado tanto temor y repugnancia, que le pasó por el pensamiento la idea de escaparse de la casa, y se dijo: "no me llevan a la iglesia ni atada." "(101).

Dulcenombre, en vísperas de la suya, se pone "muy triste" y acaricia la idea de eludir la boda metiéndose monja. Pero se resigna y hace oídos sordos a los movimientos de su ánimo, porque

"la generosidad de Casiano era como uno de esos tablones flotantes a los cuales hay que asirse irremisiblemente en caso de naufragio."(102).

Abelarda se sabe destinada a casar con el insignificante Ponce; y habitualmente sostiene en la terulia doméstica conversaciones con él:

"Hablaban a media voz...¿qué dirían? Las trivialidades de siempre. Abelarda hacía su papel con aquella

indolente pasividad que demostraba en los lances comunes de la vida. Era ya rutina en ella charlotear con aquel tonto, decirle que le quería, anticipar alguna idea sobre la boda. Había contraído el hábito de responder afirmativamente a las preguntas de Ponce, siempre comedidas y correctas. El albedrío no tomaba parte alguna en semejantes confidencias; la mujer exterior y visible realizaba una serie de actos inconscientes, a manera de sonámbula, quedando desligada la mujer interna para obrar conforme a sentimientos más humanos. Antes de la aparición súbita de Víctor en la casa, Abelarda consideraba a Ponce como un recurso y apoyo probable en las vicisitudes de la suerte. Se casaría con él por colocarse, por tener posición y nombre y salir de aquella estrechez insoportable de su hogar."(103).

A lo largo de la novela, los sentimientos de Abelarda se recrudecen, y al cabo, mantiene, en vísperas de la boda, la siguiente conversación con su novio:

"-Sosiégate, minina -dijo Ponce con voz meliflua-. Estás excitada. No hagas caso tú. ¿Me quieres mucho?
-¡Vaya que si te quiero! - replicó Abelarda, plenamente decidida a tirarse por el Viaducto, es decir, a casarse con Ponce.
-Tu mamá te habrá dicho que hemos fijado el 3 de Mayo, día de la Cruz. ¡Qué largo me está pareciendo el tiempo y con qué lentitud corren noches y días!
-Pero todo llega...Detrás de un día viene otro - dijo Abelarda mirando al techo-. Todos los días son enteramente iguales. "(104).

Cuando ciertos parientes obligaron a Don Lope a casarse con Tristana,

"...la señorita no tuvo nada que oponer al absurdo proyecto. Lo aceptó con indiferencia; había llegado a mirar todo lo terrestre con sumo desdén...Casi no se dio cuenta de que la casaron, de que unas breves fórmulas hiciéronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso en la sociedad. No sentía el acto, lo aceptaba como un hecho impuesto por el mundo exterior, como el empadronamiento, como la contribución, como las reglas de policía."(105).

La situación de todas estas jóvenes, de acuerdo con las

citas recogidas más arriba, es patética. El incierto porvenir no les augura nada bueno a no ser que accedan a un matrimonio que sólo les inspira indiferencia o incluso repugnancia. De esta manera refleja Galdós la ingrata condición femenina en la sociedad de su tiempo: para ellas el matrimonio es una tabla salvadora o una obligación. Y nótese que, si Fortunata, Dulcenombre y Tristana han sufrido algún "desliz", Abelarda es una joven honrada, según los criterios de la época.

Según Carmen Bravo Villasante(106), el novelista no se interesa por la emancipación femenina hasta 1892 , aunque sí por la educación. Sin embargo, el narrador que nos habla de Abelarda (Miau, 1888) está planteando ya el problema: lo mejor, lo único que puede esperar esa mujer es ese odiado matrimonio con Ponce. La insignificante Abelarda no está preparada para otro destino que el de esposa; ni se le pasa por las mientes intentar desenvolverse económicamente de forma autónoma; no está especialmente dotada, no ha sido preparada.

Tristana va un paso más lejos: está dotada, sueña ya con la libertad(107). Pero tampoco Tristana está preparada, ni lo están quienes la rodean: tanto Horacio como Don Lope, se revelan al fin hombres apegados a las costumbres burguesas, satisfechos con una compañera desprovista de personalidad propia (108).

Palacio Valdés, por su parte, muestra que el matrimonio ventajoso es una aspiración común entre las señoritas y caballeros de la sociedad novelada. El narrador de La espuma explica incluso:

"El amor pocas veces es un sentimiento simple. A menudo contribuyen a formarle y darle vida otras pasiones, como la vanidad, la avaricia, la lujuria, la ambición."(109)

Sin embargo, la conjunción de factores afectivos y utilitarios en la mente del personaje es invariablemente concebida como perniciosa por el autor; y suele cobrar un aspecto de sucia amalgama entre lujuria y ambición, cuando se produce en la mente de los caballeros.

Palacio ofrece cazadotes de distintas tallas y pelajes. En muchos casos se trata de jóvenes considerados socialmente intachables, que, si bien en principio se vieron atraídos por los millones de una heredera, más adelante ven comprometidos sus sentimientos y reciben los desaires de la señorita con verdadero dolor. Al final resultan doblemente afligidos, porque lo habitual es que estos buscavidas sean a la postre rechazados en menoscabo de su corazón y de su bolsillo. A este patrón responden Isidorito, el antipático Daniel Suárez, Ramón Maldonado y Federico Valgranda(110). Todos estos jóvenes simplones son inexpertos vividores cuya inútil obstinación amoroso-financiera casi merece la compasión del lector.

Mucho más antipático es el carácter que despliegan Gustavo Manrique, o Pepe Castro. Se trata ahora de libertinos avezados en el tumultuoso océano social; están ya en la treintena y saben llegar arteramente al corazón de la heredera elegida sin verse involucrados sentimentalmente pero simulándolo. En Sinfonía pastoral, se hace la detallada descripción del tipo:

"no era un jovenzuelo; había alcanzado ya los treinta y cinco años, si no los traspasaba. Gallarda figura; alto, delgado, rubio, correctas facciones. Cuando tenía veinte años fue conocido en la alta sociedad madrileña con el mote de 'primer premio de belleza'. A la hora presente ya no era merecedor de tal premio. Aquella su belleza había decaído bastante. No tanto por los años como por una vida disipada y viciosa, su rostro ofrecía señales de prematura vejez; había perdido la frescura juvenil, y aparecía dura y ajada, aunque la figura nada había perdido de su prístina esbeltez y elegancia. No ostentaba título alguno de nobleza, pero estaba emparentado con una gran parte de la nobleza de Madrid; era aristócrata de pura sangre. Debido a esto se hallaba agasajado por toda la sociedad; era conocido y popular no solamente entre los aristócratas, sino entre los burgueses. Socio a la vez de Veloz Club, círculo de los jóvenes patricios, y del Casino de Madrid, donde se reunía la alta burguesía, sabía compartir entre unos y otros sus atenciones, era familiar con todos y vertía en ambos círculos sus palabritas agudas y mordaces. Porque era donoso Manrique, a lo menos pasaba por tal, aunque, bien aquilatado, su gracejo no ofrecía caracteres áticos, y sus chistes solían ser la mayor parte de las veces desvergüenzas. Pero, en fin, como tocante al humorismo aquellos socios tenían anchas tragaderas, es lo cierto que Manrique gozaba fama de chistoso.

Sus padres le habían dejado una fortuna bastante considerable en propiedades territoriales; pero es sabido que la tierra, si vale mucho, produce corto interés. La renta de Gustavo no era muy crecida. Su vida alegre y viciosa la necesitaba mayor. Habitaba en un lindo cuarto de la calle delTurco, con un criado; hacía sus comidas en el Veloz Club o en el Casino; el coste de la vida no era excesivo. Sin embargo, el dinero se le escapaba por entre los dedos, porque era fastuoso y vicioso. No tenía coche, pero montaba un magnífico caballo inglés de gran precio; tenía constantemente a la puerta un cohe del círculo; jugaba en el Veloz, jugaba en el Casino, y sus constantes amoríos extraían de su bolsillo no poco jugo metálico. Como no le bastaba su renta, todos los años pegaba un bocado a sus propiedades. Si tomase la resolución de venderlas de una vez y colocar su capital en valores, podría duplicar y acaso triplicar sus ingresos...No lo hacía en parte por pereza, en parte también por orgullo. Sus aventuras eran de toda clase: grandes damas, burguesas y aún plebeyas. Decía, riendo, a sus amigos, que las menos costosas eran estas últimas, pues aunque las damas de la aristocracia no tomasen dinero, entre viajes, regalos y caprichos se le marchaba lindamente: solamente las flores le costaban un capital. Para la carne femenina, Gustavo Manrique era un insaciable tiburón. En los diez o doce años de vida mundana se le habían conocido diez o doce queridas.

Así había llegado a los treinta y cinco años con el

capital mermado, la salud también, pero enriquecido con un caudal de experiencia y un profundo conocimiento de la galantería en todas sus fases. Al fin comprendió, lo que indefectiblemente en cierto momento de la vida comprenden los jóvenes calaveras de la aristocracia: que un matrimonio ventajoso salvaría por completo su situación."(111).

La hábil manipulación de los efectos sociales por parte de estos avezados cazadotes, queda recogida en La espuma: Pepe Castro consigue mover las fuerzas sociales, encarnadas en su reaccionaria y noble tía, para acceder a un matrimonio que lo sacará de la penuria. Halagando los prejuicios de clase de la aristocrática señora, denomina "tomar estiércol" al hecho de contraer matrimonio con una linda y riquísima millonaria, una niña sin títulos pero capaz de alejar el fantasma de la ruina(112).

La amalgama de lujuria e interés que constituye el motor sentimental de los cazadotes, refrenda la cualidad erótica de que se impregna el dinero en el universo de Palacio Valdés. Junto a una linda cara o unas dulces maneras, en más de una ocasión se mencionan los billetes de banco como destacado atractivo, casi fisonómico, de la señorita en cuestión. Y es la posesión del dinero, que imprime carácter, el principal respaldo de la seguridad con que algunas bellas se mueven entre sus adoradores:

"pronto se convenció Miguel de que los tertulianos todos, sin exceptuar a su tío, apetecían la mano un poco rugosa ya de la intendenta. Frisaba ésta en los cincuenta, pero no estaba mal conservada, y apoyada sobre el pedestal de una más que regular fortuna, parecía a los ojos de sus amigos como una diosa. Bien persuadida estaba también ella de su influencia fascinadora, y por eso abusaba. Quizá se juzgase digna de un marido más fresco y juvenil. Lo cierto es que trataba a sus pretendientes con ostensible desprecio. ¡Qué

esfuerzos hacía cada uno de ellos por aventajar a los otros en cortesía, donaire y gentileza! ¡Cuántos cartuchos de confites entregados con emoción y olvidados inmediatamente sobre la mesa! ¡Cuánto requiebro, cuánta galantería perdidos en el aire! El gesto habitual de la intendenta era de disgusto..."etc.(113)

Consiguientemente, las que carecen de una sustanciosa dote, están privadas de una poderosa fuente de atractivos . La bella madrastra de Miguel Rivera:

"era hija de una familia sevillana, tan necesitada de bienes de fortuna como rica en timbres y blasones. Había tenido innumerables admiradores, algunos novios y casi ningún pretendiente. Los hombres en esta edad prosaica rara vez se vuelven locos de amor. Y locura era casarse con Angela Guevara no poseyendo mucho dinero y deseos de gastarlo."(114).

Telva, de La aldea perdida, las de Pérez de Vargas, de Años de juventud..., Natalia , de La hija de Natalia, Felisa Valgranda, de Sinfonía pastoral..., también han de descartar sus proyectos matrimoniales o ajustarlos a su carencia de dote. Las sin dote son unas jóvenes sin porvenir, ya que, según hemos visto, el porvenir de las damas consiste en casarse(115). De ahí la ternura con que el autor ironiza sobre la desesperada búsqueda que algunas de ellas desarrollan; a Palacio Valdés no se le oculta que, de acuerdo con las convenciones sociales, a la mujer corresponde un papel de pasiva espera en la iniciación de unas relaciones amorosas, por lo que las jovencitas emprendedoras y desenfadadas resultan obligatoriamente chocantes. Así, las niñas de Anguita, sociables y simpáticas, pero carentes de dote, son objeto de la siguiente descripción, que alude a su recepción de nuevos tertulianos:

" las de Anguita, como buitres al olor de la carne fresca (perdón por el símil; mejor sería como palomas al reclamo del cazador), acudieron a ellos a esperar el novio apetecido..." (116).

Se considera lógico y habitual que las señoritas aspiren a un marido rico, seguramente en virtud de las limitaciones sociales que la época les impone(117) . Y se da la circunstancia de que los matrimonios ventajosos para ellas suelen resultar acertados y felices hasta en los casos en que la diferencia de clases es abismal. La historia de Jáuregui, relatada en Años de juventud..., corrobora lo expuesto: Jáuregui, sobrino de marqués, acostumbrado a la vida licenciosa y muelle, y amigo de grandes dispendios, es aficionado al espiritismo; la casualidad y una indicación del espíritu de Sócrates supuestamente aparecido durante una velada, se combinan de tal modo que se siente obligado a casarse con la vulgarísima y nada atractiva criada de una planchadora. Casi desesperado, Jáuregui apechuga con el mandato del espíritu y se casa. Trás seis años, el joven reaparece de nuevo ante el lector; es feliz con su esposa, a la que adora. Tiene doce robustos hijos, ha recuperado el vigor gracias a la vida ordenada, y además ha salvado y aun acrecentado su hacienda. Su esposa es una mujer inocente, tierna y hacendosa(118)... Idéntica felicidad aguarda a Enrique y la honesta chula de Maximina, y experimentan Don Rosendo y la ex-cigarrera en El cuarto poder(119).

Por el contrario, los matrimonios en que son ellos quienes mejoran de posición no son afortunados y resultan mucho más disparatados o feroces. El joven marqués de Dávalos llega a

pensar en pedir matrimonio a una de sus tías, de ochenta años, para poder disponer de la fortuna de la vieja(120); Don Enrique Sanfrechoso, tras dilapidar su no muy cuantiosa fortuna, casa con una prima fea, rica y vieja; desde entonces se dedica a mantener aventuras mercenarias con todas las bellezas del país, mientras su esposa llora en solitario(121). En la boda de Frasquito, la celebración termina a bofetadas cuando el suegro se resiste a pagar la ansiada dote(122). Rodrigo de Céspedes, no solo dilapida la hacienda de su esposa, sino que además pretende que ella venda sus favores a un amigo de la casa para poder financiar los excesos del marido(123). Y, si bien el tío Manolo triunfa al casarse con la rica intendenta, más tarde es sorprendido comiendo ante sus invitados con un revólver junto al plato; el buen caballero aclara:

"ha dado en la manía de pedirme celos. ¿Crees tú que un vejestorio semejante, un cuerazo, una zapatilla vieja tiene derecho a pedir celos a un hombre como yo? ¿No te parece que he hecho bastante cargando con ella? [...] . Un día cogí el revólver y le dije: "Si a la mesa me vuelves a decir otra palabra que me incomode, te meto una onza de plomo en la cabeza'. Santa palabra fue aquélla."(124).

Y extraordinariamente jocosa y disparatada es también la entrevista que el capitán Ribot mantiene con los riquísimos comerciantes padres de su novia(125). En cualquier caso, los varones que se prestan a este segundo esquema conyugal, adquieren un decidido aspecto parasitario y extravagante.

Así, Palacio Valdés contempla con muy distinta actitud la aspiración a un matrimonio ventajoso según esa aspiración venga sustentada por hombres o por mujeres. Los varones que pretenden

un matrimonio de interés son antipáticos figurines de nula conciencia moral, viciosos y corruptos, aunque socialmente aplaudidos; las mujeres que procuran un matrimonio ventajoso no hacen sino responder esforzadamente a las únicas expectativas que la sociedad les concede para sobrevivir, y es frecuente que, de lograr su objetivo, hagan felices a sus maridos. Es notorio que Palacio Valdés concede a los hombres ventajistas el aplauso social dentro de la novela, pero la voz del narrador los trata con marcada antipatía casi sin excepción; mientras que las mujeres deseosas de un marido rico caen frecuentemente en el ridículo social, pero no merecen trato tan adusto por parte del narrador.

Son principalmente ellos, los hombres, quienes alimentan una concepción netamente utilitaria de los vínculos amorosos; son personajes masculinos y no femeninos quienes, de pensamiento o de facto, aplican expresiones mercantilistas directas al impulso erótico(126). Ellas no son más desinteresadas que los varones; pero su forzada posición es siempre analizada con mayor benevolencia y humor, y se les atribuye una menor carga de cinismo o brutalidad psicológica.

En la abundante producción novelesca de Pardo Bazán, el proyecto o la realización de un matrimonio por dinero siempre es expuesto en los términos más reprobatorios y con las consecuencias más funestas. Ella dibuja también la figura del cazadotes, pero lejos de esa imagen frívola y elegante que proporcionan Galdós y Palacio, Pardo Bazán propone la antipática

y ajada silueta de Miranda.

En Un viaje de novios denuncia el egoísmo cínico de Miranda, un cazadotes capaz de seleccionar esposa con una lista de contribuyentes en la mano. Sin escrúpulos, Miranda se hace presentar al padre de la millonaria elegida: un tendero enriquecido que desea para su hija la consideración de "señora"(127). El cinismo del novio y la trágica miopía del padre, da origen a una pareja disparatada e imposible. La novelista se emplea en denunciar la absoluta incompatibilidad de naturalezas que lastra las relaciones entre los cónyuges, su imposibilidad consiguiente de entendimiento, y el desastre de la amarga separación final. En la pareja Lucía-Miranda, el gran fracaso final aparece directamente ocasionado por el desequilibrio profundo que existe entre la naturaleza gastada del uno y la rica constitución juvenil de la otra(128); entre la psicología del hombre de mundo, hastiado, atento sólo a futilidades y de estragado paladar moral, y las emociones palpitantes de una niña inocente, que no conoce el mundo, que ha sido educada en sólidos principios morales y despliega la generosidad propia de la juventud. Con su habitual atención a esos parámetros generales que condicionan la vida de sus personajes, Doña Emilia hace ver que el espíritu estragado de uno y la generosidad juvenil de la otra se vinculan estrechamente con la clase social de que proceden; Miranda es un burócrata: pertenece al colectivo decadente por antonomasia en nuestra blanda civilización; Lucía viene de ese pueblo desgarrado, inculto y potente en que la Pardo ve una reserva de fuerza vital.

De ahí que, en último extremo, lo que Doña Emilia está retratando es una pareja imposible: el cálculo de Miranda, en que se funda este matrimonio, no es un principio de equilibrio armónico, no puede reemplazar al amor, a la atracción profundamente sentida. O lo que es lo mismo: la concepción utilitaria del matrimonio está abocada a producir una irrisoria y patética parodia del mismo(129).

En Los Pazos de Ulloa, también Pedro Moscoso contrae un matrimonio apoyado en el cálculo(130); y doña Emilia enfrenta de nuevo al lector con una pareja desequilibrada e imposible. Mal pueden compaginarse la vitalidad desenfrenada y la brutalidad de don Pedro, con la delicadeza frágil de Nucha. El se sintió atraído por su prima Rita; pero casó al fin con la destinada a recibir la herencia de la madrina(131). Lastrado por esta impostura originaria, este matrimonio se convierte en un choque de personalidades, que Pardo Bazán desarrolla a lo largo de la novela.

En otras novelas de Pardo Bazán se aborda más fugazmente el tema del matrimonio de conveniencia(132): la madre de Pastora manobra esforzadamente para casar a su hija con Formoseda, mejor partido que Pascual López(133); Baltasar Sobrado y Josefina García estrechan su mutua relación o la eluden en virtud de un riguroso cálculo(134); la familia de Carmiña Aldao asiste con placer al matrimonio de la joven con Felipe puesto que espera de éste favores políticos(135); la criadita Candidiña tiene a su viejo amo turulato porque ella quiere "arrastrar un rabo de seda" (136); y, en La sirena negra, Annie es una institutriz inglesa

que especula con la posibilidad de cazar al amo de la casa. En este último caso, el castigo de la ventajista será particularmente cruel: Annie, provocativa y fría, terminará siendo violada por Gaspar; su ansia de venganza ocasionará la muerte fortuita y trágica de un niño inocente y el objeto de tantos esfuerzos casará por fin con otra.

Si las de Anguita en la novelística de Palacio Valdés, y las de Relimpio o de Pez en la de Galdós, representan a esas infelices señoritas inútilmente dedicadas a lograr un marido rico, en la novelística de Pardo Bazán aparecen también las señoritas medioburguesas o de familias venidas a menos, condenadas a una caza sin esperanza: las de Barrientos(137), las señoritas de La Lage(138), las de Neira (139), dibujan esos grupos femeninos víctimas de una estrecha educación que nada pueden esperar de la vida a no ser a través de un adecuado marido. En todos los casos, la condesa añade un factor que no se halla explicitado en las novelas de los otros dos escritores: estas señoritas tienen una tan imperiosa necesidad de marido, que desembocan en situaciones disparatadas: la mayor de las Barrientos se fuga con el novio de su hermana; Argos Neira se convierte en una beata neurótica; Rita de La Lage ve cómo su supuesto pretendiente pide la mano de su hermana.

Es más, en la novelística de Pardo, todos cuantos minimizan la importancia del amor manejándolo como una mercancía, ven frustradas sus esperanzas. En la compraventa de mercancías amorosas, el fraude es regla: así, Sabel intenta escamotear sus

favores al marqués de Ulloa, puesto que, si bien sus encantos físicos constituyen el objeto de venta con que especula su propio padre, ella prefiere entregarlos secretamente a un gaitero de Naya(140); Sobrado deja a Rosa Neira en escandalosa bancarrota y deshonorada(141); Lina también descubre el fraude en los amores que le venden sus pretendientes y se burla ferozmente de ellos...(142). La concepción del amor como mercancía es severa e inmediatamente castigada en la novelística de Pardo Bazán. De ahí también la frecuencia con que el matrimonio ventajoso queda frustrado, como vimos en lo relativo a Annie y Pastora.

Así pues, Galdós, Pardo y Palacio abordan el tema del matrimonio ventajoso señalando la diferencia que subyace entre los caballeros y las señoritas que pretenden atrapar un cónyuge rico. El tratamiento del matrimonio ventajoso aparece por tanto particularmente ligado a la sensibilidad que cada uno de los autores manifiesta en torno a la problemática condición femenina. Veamos más a fondo los matices de esa sensibilidad.

El feminismo de la condesa de Pardo ha sido señalado por todos sus críticos. Ella nunca compartió esa inclinación de Palacio a glosar las delicias de la mujer doméstica, de la mujer-compañera(143). Doña Emilia reclama para la mujer la consideración de sujeto en sí mismo, y trabajó en vida para mejorar la educación femenina.

La "mujer nueva" que pretende la condesa defiende su dignidad y su independencia personal, lo que la coloca al margen de la común aspiración a un matrimonio ventajoso. Mary Lee

Bretz(144) ha destacado el comportamiento que la novelista atribuye a Feíta Neira, la heroína más próxima al tipo de la "mujer nueva": Feíta encarna a la mujer de reacciones independientes e inesperadas; no se deja tentar por la oferta matrimonial de Mauro, pese a encontrarse en apuros económicos; Feíta considera indigno acudir al matrimonio por puro cálculo, por necesidad de protección económica.

Todo esto no implica que las mujeres de doña Emilia ignoren la importancia del dinero: al contrario, lo manejan con orden y rigor(145), según ya se dijo, pero reduciéndolo siempre a la categoría de instrumento para lograr otros fines. Las heroínas pardobacianas se mueven a través de las novelas impulsadas por la sed de amor, ciertos afectos concretos, la pretensión de superación íntima. El egoísmo y la voracidad pecuniaria son achacados con preferencia a los varones.

En obligado tributo a las convenciones sociales de su tiempo, la condesa también recoge la idea de que la honra y la fama de la mujer son de radical importancia y exigen delicada cautela; así lo dice la madre de Pastora:

"Las mujeres somos de cristal, ¿entiendes? [...] y un soplo nos empaña. A Pastora se lo he dicho: mira que la reputación no se gana en años y se pierde en un segundo; mira que no tienes más dote que tu buena fama; mira que los veinte pasan pronto, y después..., arrancarse los cabellos."(146).

Abundando en la misma idea, el narrador de Los pazos..., explica:

"...en las ciudades pequeñas, donde ningún suceso se

olvida ni borra, donde gira perpetuamente la conversación sobre los mismos asuntos, donde se abulta lo nimio y lo grave adquiere proporciones épicas, a menudo tiene una muchacha perdida la fama antes que la virtud, y ligerezas insignificantes, glosadas y censuradas años y años, llevan a la doncella con palma al sepulcro."(147).

Más fugaces toques de atención sobre la honra femenina, que no debe andar en lenguas, aparecen también en otras novelas(148), operando sobre la conciencia de algún personaje: el canónigo don Vicente considera inapropiado acoger a Pascual bajo el mismo techo que a su sobrina por temor a la maledicencia(149); Artegui tiene por "extraña y desusada cosa" la presencia de una mujer tranquilamente dormida en el tren, ya que está "expuesta a un galanteo brutal, a todo género de desagradables lances", si es confundida con una mujer liviana(150); el Gallo se ocupa de que sus hijas permanezcan en casa a la hora de la cena y de que no participen en diversiones impropias de "señoritas" (151); entre los problemas de Asís durante su aventura con Pacheco, ocupa un primerísimo lugar la obsesión de "qué dirá el servicio"(152); y Camila ajusta su concepción de lo que puede y no puede hacerse al qué dirán (153).

Sin embargo, aunque la Opinión Pública suele ser aludida como fiera devoradora de honras, esa fiera no merece el homenaje o la adhesión de la condesa(154). Muy al contrario: las liviandades se enjuagan posteriormente, sea mediante una feliz boda (155) o mediante un oportuno traslado de residencia (156). Las experiencias femeninas en materia de erotismo extramarital, no son contempladas en estas novelas como puerta abierta hacia la perdición y el fango(157). De la hermosa cigarrera Amparo, que en

La Tribuna fue seducida por Sobrado bajo falsa palabra de matrimonio, y a resultas tuvo un hijo, volvemos a saber en Memorias de un solterón, donde se nos asegura que lleva una vida intachable y donde por fin conseguirá que Sobrado cumpla la palabra dada; y Sabel, que en Los Pazos de Ulloa estaba amancebada con don Pedro Moscoso, forma después pareja matrimoniada con "el Gallo", que incluso abriga pretensiones de respetabilidad social(158).

Es más: entre las escasas parejas felizmente casadas que ofrece la condesa, al menos dos de ellas viven una satisfactoria coyunda tras intensas experiencias prematrimoniales de carácter sexual: en Los Pazos..., el doctor Juncal /Catuxa y 'El Gallo'/Sabel, mantuvieron relaciones eróticas antes de la boda, incluso con terceros(159). En La madre naturaleza, han santificado sus relaciones y constituyen parejas satisfechas(160).

Con Asís Andrade, no ya campesina o panadera, sino aristócrata, se lleva hasta el centro del relato la historia de una mujer que, pese a los criterios convencionales, desembocará en un matrimonio satisfactorio tras vivir una relación prematrimonial libre y plena con su futuro marido. El "desliz" de Asís no sólo pasa sin pena ni gloria; es que además la autora, muy tacaña en este aspecto, le concede una de las escasas bodas felices que se reparten en su novelística(161).

La posición que la mujer independiente y moderna(162) debe adoptar frente al problema de la honra(163) se recoge en Memorias

de un solterón: Feita Neira se burla a carcajadas de las precauciones que toma Mauro para que el cotilla local no los sorprenda juntos durante una inocente entrevista. Como compensación, su falta de recato y disimulo encuentra fiadores inmediatamente entre las personas que la rodean(164); una mujer lúcida y de conducta intachable no merece menos en la novelística de la condesa.

Como ha señalado Teresa A. Cook,

"un común denominador de la obra pardobaciana es el feminismo; es la condena del puesto inferior al que la mujer de la época estaba relegada".(165).

La Pardo reivindica para la mujer la consideración de sujeto responsable, y considera un gran error el de atribuirle "un destino de mera relación: de no considerarla en sí, ni por sí, ni para sí, sino en los otros, por los otros y para los otros"(166). En numerosos artículos la condesa se opuso a la creencia generalizada de que "el eje de la vida femenina no es la felicidad propia, sino la ajena"(167).

En los primeros capítulos de Tristana, Galdós también parece decidido a abordar abiertamente el problema de la condición social femenina. Pero lo cierto es que el desarrollo de la novela se produce de un modo tal que las previsiones iniciales quedan defraudadas(168) y la obra admite, incluso, una interpretación contraria a la pretensión de emancipación femenina(169).

Como quiera que se interprete Tristana(170), las novelas anteriores de Galdós muestran, según explicábamos páginas atrás,

que el matrimonio en ocasiones resulta degradado desde el origen: muchas de sus heroínas se prestan a contraerlo porque es la única salida que se ofrece, como quien se agarra a una tabla en medio del naufragio.

La trayectoria de Irene y su feliz boda final, muestran la no completa adhesión de Galdós a los modelos femeninos de la época. Ciertamente que el autor niega a Amparo Sánchez el consuelo del matrimonio; pero Irene, más espabilada, aunque igualmente deshonrada, lo consigue(171). Por otra parte, el tipo femenino convencional en la época era el de la joven humilde, inocente, sumisa...: el de Amparo, que pese a todos los clisés literarios, no constituye la compañera ideal buscada por Caballero(172). Y es Irene, culta, decidida y sagaz la que construye un hogar satisfactorio(173).

El desvalimiento de la mujer en la sociedad de la época es innegablemente percibido por Galdós. Galdós analiza y explica la degradación de los personajes femeninos sin recurrir al maniqueísmo miope de la mentalidad reaccionaria, y sin achacar tampoco la caída al fácil biologismo que frecuentaban los naturalistas. Muestra primero al personaje como doncella inocente o casada respetable (Isidora, Fortunata, Irene...; Rosalía, Eloísa...); cómo se enreda luego en una relación erótica imposible (Fortunata, Isidora, Irene...) o fraudulenta (Rosalía, Eloísa, Irene...) y desemboca por fin en el fango, inevitablemente(174). Ninguna de estas mujeres padece el vicio de la lujuria: unas aman ciega y generosamente al hombre de su vida,

como Fortunata e Isidora(175); otras se dejan tentar por la posición o la generosidad del galán. Pero en todos los casos esa primera entrega constituye el principio de una fatal pendiente. Se diría que con respecto a la virtud femenina, y a pesar de su modernidad en otros aspectos, Galdós recoge la postura tradicional: la honra no puede recomponerse, la mujer está ya perdida para siempre. Pero nótese que ese destino fatal no se deriva de la noción de pecado simplemente, sino que se vincula a la personalidad total de la heroína, al choque irremediable entre su temperamento profundo y las coordenadas exteriores en que le ha tocado vivir. Así, Fortunata o Isidora en manos de Galdós llegan a convertirse en figuras trágicos de cuerpo entero, y no quedan en personajes de un lacrimoso melodrama.

Galdós está retratando una sociedad opresora en que los imperativos pecuniarios parecen casi irresistibles; las heroínas se debaten inútilmente en el intento de encarnar esa figura femenina ideal que les ha sido propuesta(176); pero se ven escindidas entre la necesidad de responder a las expectativas sociales y la imposibilidad de desatender sus verdaderas inclinaciones o facultades personales. Como consecuencia sobreviene la deshonra y la degradación. A lo largo del relato, el autor se abstiene de juicios sumarios, y parece invitarnos tanto a compadecer como a condenar(177).

Al sentido del honor tradicional, al honor calderoniano, se refiere Galdós frecuentemente en las novelas de esta época(178), pero, según ha demostrado Gustavo Correa, se trata de cuestionarlo(179):

"el sentimiento del honor (el "honor calderoniano"), con su variedad de matices y manifestaciones, se halla puesto en tela de juicio por sus deformaciones y su frecuente falta de autenticidad. Con todo, Galdós deja por sentado que una de las debilidades de la sociedad de su época es la pérdida del verdadero sentido del honor y la relajación del sentido moral en amplias zonas de la colectividad social."(180).

Sobre el "feminismo" de Palacio Valdés la crítica ha emitido opiniones contradictorias; Leah R. Wagenheim considera a Palacio un adalid de la mujer; Gómez Ferrer le achaca un extremo conservadurismo en su concepción de lo femenino(181).

Según los tópicos imperantes en la sociedad novelada por Palacio Valdés, la mujer es por naturaleza ajena al mundo del dinero, del trabajo, de los negocios, y en general a los imperativos de la realidad práctica: a la mujer corresponde convencionalmente un papel emocional y cálido, mientras que el hombre está capacitado para actuar racionalmente sobre la realidad(182). En distintas novelas, diversos personajes consideran inadecuada la naturaleza femenina para intervenir en la lucha por la subsistencia. El petulante Isidorito afirma refiriéndose a las mujeres:

"...-Dios las ha creado así, con una capacidad sensitiva (si vale expresarse de esta suerte) más viva y delicada que la de los hombres. Se puede decir que han nacido exclusivamente para el amor y que el amor debe llenar su existencia [...] obra más bien impulsada por la fantasía y el sentimiento que por la razón..." (183).

El mismo tópico es desarrollado en boca de una señorita y recibido con agrado por los contertulios:

..."-las mujeres, en esta época de interés y de cálculo, somos las que debemos rendir culto al sentimiento y al corazón."(184).

La madre de Gloria también se congratula de haber puesto su hacienda en manos de cierto caballero, porque

"Claro, a nosotras las mujeres nos engañan con mucha facilidad"(185).

Y la madre de Clementina, al saber que su hija se ha visto obligada a "hacer números", se duele

"-¡Pobre hija mía! ¡Ocuparte tú en esas cosas cuando sólo has nacido para brillar como una estrella de los salones!..." (186).

Pero ese tópico, frecuentemente aludido por los personajes de Palacio Valdés y que seguramente es el fundamento del conservadurismo extremado que Gómez Ferrer atribuye al novelista en el tratamiento de lo femenino(187), no queda sin contestación, ya directa o bien indirecta, en las novelas de este autor. No faltan personajes avisados que miren con desprecio tales opiniones; no sólo se trata de la desdeñosa señorita de Mory, decidida a rechazar cualquier manifestación de Isidorito; la respetada y madura escritora Doña Carmen Salazar(188), que aparece en la obra titulada Papeles del doctor Angélico, indica que "la mujer es más valiente que el hombre por naturaleza"; que "los hombres se han aprovechado cobardemente de nuestro amor maternal para hacernos descender a la categoría de animales domésticos"(189), y explica la ilimitada calidez femenina en los términos siguientes:

"Desde largos siglos ustedes no le han asignado otro papel que el de agradar. O agradar al hombre, o vivir y morir despreciada: tal es su destino. El mundo para la mujer no es más que un vasto harén disfrazado.".../...
 ... "La mujer viene de la esclavitud y viene con todos los defectos que la esclavitud engendra: la timidez, la mentira, la hipocresía, la ligereza."(190).

Doña Carmen termina su alegato asignando a la mujer precisamente un papel práctico y organizador de la 'res publica', el papel que la sociedad contemporánea le escamoteaba.

En La alegría del capitán Ribot, también asistimos a una polémica sobre el papel de la mujer en la sociedad. Intervienen principalmente Ribot, Retamoso y Castell: tres caballeros.

Ribot defiende las capacidades prácticas de la mujer, pero considera que ésta desperdicia lo mejor de sí misma cuando se dedica a los negocios:

- "Algunas he conocido al frente de casas de comercio poderosas, guiándolas con bastante acierto, sosteniendo correspondencia en varios idiomas y llevando los libros con perfecta exactitud. Pero...le confieso ingenuamente que una mujer metida con placer en especulaciones industriales o inclinada a la política y los negocios se me figura una princesa que por gusto vendiese fósforos y periódicos por las calles" (191).

Retamoso finge irónicamente atribuir a las mujeres en general, y a la suya en particular, la suprema sabiduría. Avanzada la novela sabremos que este caballero teóricamente jamás contradice las palabras de su esposa pero no permite que ella tome en la práctica decisiones familiares ni comerciales.

Y Castell, cuya opinión quedará más adelante completamente desacreditada ante el lector, puesto que se revelará como

individuo tramposo y falto de escrúpulos, indica brutalmente:

- "La mujer no es la depositaria del progreso, ni ha contribuido siquiera a él. Estudie usted la historia de las ciencias, las artes y las industrias, y no hallará un solo descubrimiento útil que se deba al ingenio o al trabajo de una mujer. Esto demuestra claramente que su cerebro es incapaz de elevarse a la esfera en que se mueven los altos intereses de la civilización. La mujer no es la depositaria del progreso; es únicamente depositaria de la forma, y como a tal, sólo deben exigírsele dos cosas: la salud y la belleza"(192).

Si uno habla irónicamente y otro es un personaje de mala fe, parece que la única opinión fiable es la de Ribot, el protagonista de la obra, que poco después señala "la ley moral" y "la fraternidad de los hombres", promovidas por las mujeres, como las grandes contribuciones femeninas al progreso. Sin embargo, el autor sitúa a una mujer ridícula, doña Clara, en el centro de la discusión que mantienen los tres caballeros. Doña Clara, polemista, vanidosa e inoperante(193), es quien pone la nota feminista belicosa en el debate, preguntando indignada a uno de los contertulios:

- "¿Cómo es eso?- exclamó doña Clara irguiendo su cabeza romana-¿De modo que usted piensa que el papel de la mujer se reduce a ser un animal doméstico que el hombre acaricia o castiga a su antojo?¿La mujer debe, por lo visto, vivir eternamente en completas tinieblas, sin estudiar, sin instruirse?"(194).

Puesto que el autor insiste una y otra vez en hacer a esta señora objeto de mofa, hemos de suponer que no están sus simpatías con las mujeres militantes y agresivas; aunque en sus novelas concede de buen grado a las mujeres un espíritu claro y firme para la vida práctica(195), no es en los negocios y en la calle donde prefiere verlas, sino en las cálidas labores del

hogar.

Otros personajes femeninos de Palacio Valdés desmienten, por la vía de los hechos, y lejos de toda beligerancia, el tópico de la incapacidad femenina en la lucha por la vida. Lalita se muestra capaz de sobrevivir decorosamente trabajando como institutriz, a la par que mejora su carácter(196). De la benevolencia con que el autor contempla la iniciativa laboral de Lalita, no deja la menor duda el siguiente fragmento en boca del narrador:

"Observo con alegría que el carácter de Lalita ha cambiado notablemente. Aquella niña frívola, aturdida, caprichosa, se ha transformado en una mujercita sensata, paciente y valerosa. Sin duda, la influencia saludable del trabajo y el legítimo orgullo de ganar con él su vida han operado esta dichosa transformación. Lo mismo sus modales que sus palabras han adquirido una dignidad que antes no tenían, y el silencio, el divino silencio, la envuelve a menudo con su manto protector."(197)

Y no sólo facultades para desenvolverse en el mundo práctico, sino extraordinaria rapacidad económica se esconde en numerosos pechos femeninos. Pepa Frías es corrupta, firme y avisada en sus inversiones como cualquier varón de su medio(198); Doña Rafaela, "en sus negocios de prendera y prestamista mostrábase inflexible y astuta como pocas..."(199). Y De una señora residente en Ceuta, el narrador explica:

"El desprecio que profesaba al dinero no trascendía de la esfera romántica, donde brillaban las virtudes de las huerfanitas abandonadas o tiranizadas por sus orgullosos parientes. Mas cuando su espíritu descendía de las regiones etéreas del folletín y recobraba su estado normal, aquellas humildes virtudes se hacían opacas, y el orgullo de los ricos adquiría brillo inusitado. Por eso concibió la idea ambiciosa de casar a

su hija con Bruno Soler, el cual le proporcionaría la más grande opulencia sin necesidad de esperar la intervención providencial en que (sic) las novelas por entregas transforma a las pobrecitas huérfanas en duquesas. El té que ahora se celebraba tenía por fin principal acercar uno a otro aquellos dos seres, que en la mente de la genial poetisa estaban destinados el uno para el otro."(200).

Otras mujeres también abrigan la férrea determinación de hacerse con el vil metal por todos los medios: desde la bella brigadiera que en Riverita casa con el padre de Miguel y envenena la vida familiar con sus ansias de obtener una buena herencia para su hijita(201), hasta la fría y desagradable Isabel, de José, que impide por todos los medios el feliz matrimonio de su hija y la consiguiente reclamación de la herencia paterna; desde la artificiosa doña Carolina, de El origen ..., cuya escala de valores afectivos depende de consideraciones pecuniarias, hasta la lindísima Isabel, de La alegría..., cuyo "perfil angelical" esconde un corazón de "mercachifle"(202).

Por tanto, mediante los hechos de la ficción novelesca y también a través de las teorías sostenidas por ciertos personajes, Palacio Valdés introduce una lúcida interpretación de los tópicos romántico-tradicionales sobre la posición de lo femenino en el mundo práctico. Muestra que el cálculo económico constituye un importante factor en el comportamiento de ambos sexos y de todas las clases sociales. Anota asimismo, que la dependencia femenina del varón pudiera consituir un error social y que la mujer tiene facultades para desenvolverse en la lucha por la subsistencia(203).

Pese a todo, exalta un arquetipo femenino - Marta, Maximina,

Elisa, Cecilia, Gloria y Cristina (204)- que vive al margen de todas esas consideraciones. Sus novelas proponen un ideal de mujer - doméstica, sumisa y sacrificada, acorde con el discurso más tradicional (205).

Cuando intenta establecer la posición de Palacio Valdés respecto al tema de la liberación femenina, Wells(206) asegura que advierte en las novelas del asturiano una ligera evolución. Sólo entre los años 1893 y 1912, el novelista manifestaría un especial interés por la cuestión y un talante progresista. Entre el autor que señala a un pedante interesado como portavoz de los tópicos al uso sobre la capacidad exclusivamente emocional de la mujer(207); el que por boca de Ribot atribuye a las damas la importante salvaguarda de la ley moral y la fraternidad humana(208); y el que hace hablar sobre los vicios contraídos por las mujeres esclavizadas a Carmen Salazar(209), nosotros no observamos diferencia ninguna. A lo largo de toda la producción novelística de Palacio Valdés, se conceden a la mujer capacidad para la vida práctica y lucidez en los negocios; pero se aplaude su plena dedicación al ámbito doméstico.

Un caso aparte en lo que respecta al tema del matrimonio ventajoso, es la novelística de Juan Valera. Sus héroes se resisten expresamente a mezclar el amor con el cálculo:

"No quiero que nadie me ame por conveniencia, y me repugna también que alguien imagine que la conveniencia influye en el amor mío."(210).

"...no quiero casarme por cálculo..."(211).

"...no la amo, y sin amor no habré de casarme con mujer

alguna."(212).

"...no me casaré con Doña Costanza si no me enamora, o al menos si no tiene talento y hermosura, por donde llegue a presumir que puedo enamorarme de ella [...] aunque pierda y desbarate todos mis ensueños." (213).

De acuerdo con este planteamiento, se diría que los protagonistas de Valera se mueven primordialmente a impulsos del amor(213). Pero lo cierto es que en sus obras el matrimonio ventajoso se produce con extraordinaria frecuencia.

No encontramos ni en Pepita(215), ni en María o Rosita(216), ni en doña Luz(217), ni en Rafaela(218), urgencias del imperativo económico. El amor por Luis de Vargas, por el doctor Faustino, Don Jaime Pimentel o Juan Maury, se antepone a cualquier cálculo crematístico. Si la orgullosa doña Luz muestra una exquisita delicadeza cuando se trata de plantear la relación amor/dinero, insistiendo en evitar que la intervención del segundo pueda empañar la pureza del primero, también Rafaela, la meretriz que protagoniza Genio y figura, es una mujer desprendida y rumbosa según reitera el narrador varias veces y demuestran los hechos(219). Todo esto no viene a significar que se trate de mujeres inexpertas o inútiles en la ciencia de la crematística; muy al contrario: la delicada Doña Luz administra con tino sus escasos bienes(220), y Rafaela, a lo largo de su vida, muestra igual acierto económico, terminando por ser verdaderamente rica(221); otro tanto ocurre con las dos Juanas, madre e hija, capaces de prosperar desde la nada(222). Y lo cierto es que Pepita, Rosita, doña Luz, Juanita, Rafaela, Inés... contraerán un matrimonio muy ventajoso para uno de los dos cónyuges.

Costanza, de Las ilusiones... es un caso aparte. Ella sí antepone, y es la única heroína de Valera que lo hace(223), la oportunidad de riqueza a la oportunidad de amor, es decir, el anciano marqués de Guadalbarbo, al atractivo Doctor Faustino. También es cierto que Faustinito, de mozo, pretende a su prima con ánimo interesado: en sus amargos soliloquios, el propio galán comprende que su pretensión puede resumirse con crudas palabras:

- "Tráeme los tres o cuatro mil duros de renta, que me hacen mucha falta. Yo, en cambio, no tengo sino amor."(224)

Por su parte, la inocente Costancita, sincerándose con la tía Araceli, calibra cuidadosamente los grados de amor y los duros de renta, desesperando de hallar una satisfactoria combinación de ambos en su ardiente primo:

"Aun suponiendo que él vale mucho, que va a encumbrarse a los primeros puestos, y que le va a durar la prosperidad, todos los miserables sueldos que tenga durante su vida, acumulados y sumados, si fuere dable que los ahorrara, no puede nadie afirmar que constituyan un capital de veinte mil duros, o sean mil duros de renta o poco más cada año [...]. En resolución, con lo que mi padre puede darme y con las ilusiones y esperanzas vagas de Faustino sería un disparate casarnos, a no querernos tan fervorosamente, que ambos sacrificásemos todo sueño de ambición y de gloria"(225).

Así que Costanza casa por fin con el rico marqués de Guadalbarbo, y sigue su camino pretendiéndose siempre dichosa:

"Era menester hacer creer, era menester que Costancita misma creyese, y nos parece que lo creía, que la admiración que le inspiraba la constante dicha del Marqués en los negocios, y la gratitud que infundía en el pecho de ella aquella esplendidez con que le proporcionaba cuanto quería, era un verdadero amor..."(226).

Pero

"Costancita se hallaba en un momento peligroso de crisis.

El ideal de su vida de hasta entonces estaba ya agotado; había dado de sí cuanto podía dar".(227).

Y entonces,

"Por primera vez, allá en lo íntimo de su conciencia, sin atreverse a confesárselo con claridad, columbrándolo apenas, pensó Costancita que sólo el egoísmo, el miserbale interés, el ansia de goces materiales, el afán de lujo y la vanidad la habían guiado y arrastrado a preferir a Faustino al Marqués de Guadalbarbo."(228).

Apesadumbrada, querrá alzarse con el santo y la limosna: rica ya, y marquesa de Guadalbarbo, tendrá una larga y fogosa relación adúltera con el doctor Faustino.

La deliciosa y diabólica Costanza y su punto de vista, atraviesan no sin penas las páginas del libro: en la madurez, está insatisfecha; su ideal de vida brillante se ha agotado; y perderá a su amante en forma trágica. Sabrá recomponer adecuadamente su matrimonio con Guadalbarbo, lo que nos indica que el autor se resiste a castigar duramente sus cálculos traviesos y habilidosos, pero se trata de un narrador que en otra novela explica:

"Nada suele perjudicar tanto a otras muchachas, en esto de atrapar un buen casamiento, como el afán cándido y mal encubierto de atraparlo"(229).

Un narrador, que cuando se refiere al ventajosísimo casamiento de Rafaela en Río, se cuida de anotar encomiásticamente:

"no empleó ni ardid, ni astucia, ni embustes, ni retrechería, ni ningún otro artificio de los que suelen emplear las mujeres para proveerse de un marido y sobre todo de un marido rico. Él fue quien solicitó y quien rogó para el casamiento. Ella consintió al cabo porque lo deseaba y le convenía."(230).

En consecuencia, las heroínas de Valera - precisamente las más liberales de la Restauración en materia de relaciones prematrimoniales - manifiestan inequívocamente su afán de no convertir el acto amoroso en una vil trampa para cazar marido(231). Mujeres orgullosas como Pepita y María, consuman la entrega amorosa manifestando a la par un comportamiento completamente desinteresado. De ahí que ambas hagan hincapié en que, tras esa entrega, el varón no debe sentirse atado, comprometido; en que ellas se han entregado por amor, graciosamente. Así, tras la caída, Pepita exculpa a don Luis: "de nada eres responsable"; y atribuye lo sucedido a su propia "maldad atroz pero instintiva" y exenta de cálculo(232). Y María, tras la entrega amorosa, dice a Faustino:

"-...condición fundamental para que mi orgullo quede tranquilo, y en cierto modo serena mi conciencia, a pesar de mi pecado, que Dios con su misericordia quizás me perdone, es que yo a nada te obligo ni comprometo. Tú no debes hoy tal vez, casi seguro no deberás jamás, hacerme tu mujer legítima en esta vida transitoria"(233).

La misteriosa Mariquita tampoco pretende arrancar a Antonio un compromiso matrimonial tras su mutua declaración; cuando el joven se asusta al oír los cuatro últimos versos del corrido que canta ella y que hablan de casamiento, la muchacha lo tranquiliza: "no me he casado nunca ni nunca me casaré"(234).

Tanto desinterés asombra a Antonio: Mariquita le ha declarado que corresponde a su amor, y con esta confesión le ha entregado su alma, sin exigir a cambio condición, ni promesa, ni palabra de seguir amando.

Las mujeres desinteresadas, como Pepita, María, Mariquita, Inés y Juanita, son precisamente las que provocan en los galanes firmes sentimientos amorosos e intenciones de matrimonio, mientras que las especulaciones de Rosita o Beatriz, que ve en la honra de su hermana "un filón intacto, un minero riquísimo de todos los bienes, encumbramientos y prosperidades"(235), resultan fallidas. Abundando en la misma idea, cierto personaje aclara con respecto a Inés:

"por no ser fríamente calculadora, ha conseguido lo que con el cálculo frío no hubiera conseguido acaso"(236).

Valera no perdona el que la gracia delicada de sus heroínas se empañe con cálculos viles, que consiente en otros personajes. Las pocas veces en que la figura materna acompaña al protagonista de la obra, esa figura se ocupa de la honra y de la soltería como caudales a invertir: así Doña Ana de Mendoza, que planea el fallido matrimonio de Faustino con Costanza, o la madre de Pepita Jiménez, que la casó de jovencita con un anciano rico, o la madre de Juanita, a quien los hechos darán la razón cuando calcula:

"Reza el refrán que honra y provecho no caben en un saco; pero Juana la Larga, sobre ser honrada, rayando su honradez en austeridad para que se borrara la mala impresión de sus deslices juveniles, era además una matrona llena de discreción y de juicio y sabía que el mencionado refrán se equivoca muy a menudo. Para ella, en el caso que se le acababa de presentar, en vez de no

caber en un saco, el provecho no podía ser sin la honra, y la honra tenía que producir naturalmente el provecho.

Si Juanita se dejaba camelar a tontas y a locas, se exponía a dar al traste con su reputación y a ser el blanco de las más feroces murmuraciones y a perder para siempre la esperanza de hallar un buen marido. Y todo ello por unas cuantas chucherías y regalillos de mala muerte. Mientras que si Juanita acertaba a ser rígida sin disgustar y ahuyentar al pretendiente, pero sin otorgarle tampoco el menor favor de importancia antes de que el cura diese en la iglesia el pasaporte para los favores, convirtiéndolos en actos de deber y cargas de justicia, harto posible era que don Paco se emberrenchinase hasta tal punto que entrase por el aro, rompiendo todo el tejido de dificultades que al aro pusiesen doña Inés y otras personas, elevando a Juanita a ser legítimamente la señora del personaje más importante del lugar después de don Andrés Rubio el cacique".(237).

Las heroínas de Valera son, como ya señalábamos en otro capítulo de nuestro presente trabajo, generosas y desinteresadas pero sabias administradoras; airoas y elegantes, pero no invulnerables ni ciegas frente a los aspectos más prosaicos de la realidad(238). Su versatilidad y su picardía constituyen instrumentos muy eficaces para el dominio de una realidad nunca perfecta.

Valera castiga a quienes se pretenden completamente al margen de un mundo esencialmente contaminado de intereses 'non sanctos': por eso doña Luz, que no admite, ni en sí misma ni en los demás, ninguna clase de inclinaciones reprochables, recibe severo escarmiento. Como señala Judith I. Knorst (239), a lo largo de Doña Luz vemos a la protagonista equivocándose una y otra vez en sus juicios acerca de sí misma y de los demás. De buena fe, doña Luz intenta depurar sus afectos y conducta de toda contaminación sensual o materialista; pero besará, en un impulso irresistible, a cierto sacerdote, y terminará casada con un

hombre que la buscó por su dinero. Por boca de su marido, Valera proporciona la clave de tanta fatalidad: "ella no sabía vivir" y se "había forjado del mundo una idea fantástica".(240).

En realidad, a pesar del orgulloso desinterés que acompaña a la mayor parte de los protagonistas(241), el aspecto económico interviene muy poderosa y frecuentemente en el establecimiento o disolución de relaciones amorosas: el matrimonio ventajoso o de conveniencia es motivo habitual en Valera. Pertenecen a esta clase el de Costanza-Guadalbarbo(242), Faustino-María(243), Rafaela-Figueiredo(244), Pepita-Don Gumersindo(245), Juanita-Don Paco(246) y Nicolasa-Don Casimiro(247). El esquema más frecuente en esta clase de matrimonios es el de jovencita, casi adolescente, con un hombre maduro, casi anciano; pero la coyunda entre niña y viejo se produce también en otros casos: el de Beatriz-Braulio, y Silvia-Comendador(248).

La frecuencia con que se produce el adulterio femenino en todas estas parejas ya ha sido anotada por diversos críticos; pero la fácil conclusión de que Valera es contrario al matrimonio ventajoso o a la coyunda niña-viejo, resulta discutible porque lo cierto es que estas parejas no resultan más funestas o desgraciadas que otras(249):

Un primer factor a considerar es que el adulterio de las niñas ventajosamente casadas con viejos se ve compensado por los mimos y cariñosa actitud de las pecadoras. Ellas consagran gratitud y admiración a sus cónyuges(250) que, salvo en el caso de Figueiredo, no resultan viejos repelentes: don Paco está de

buen ver (251), el marqués de Guadalbarbo se conserva portentosamente(252), don Gumersindo no inspira repugnancia(253), el comendador es un atractivo cincuentón (254) y hasta el cochino Figueiredo resulta transfigurado al contacto con Rafaela(255). Así que Costanza se desvivía por Guadalbarbo:

"le adivinaba los pensamientos, procuraba que se distrajese, le hacía reír..."(256).

Rafaela atendía muy cariñosamente al decrepito Figueiredo:

"sus mimos, sus cuidados a Don Joaquín eran incesantes [...]. Rafaela le acompañaba y compartía con él la fatiga [...]. Le veló y le cuidó Rafaela como la más santa, la más fiel, más devota y más apasionada de las mujeres. Hubo tal sinceridad, abnegación y fervor en ella, que hasta las personas más incrédulas y mal pensadas la miraron como modelo de cariñosas enfermeras."(257).

Y Pepita cuidó delicadamente a don Gumersindo:

"es lo cierto que ella vivió en santa paz con el viejo durante tres años; que el viejo parecía más feliz que nunca; que ella le cuidaba y regalaba con un esmero admirable, y que en su última y penosa enfermedad le atendió y veló con infatigable y tierno afecto, hasta que el viejo murió en sus brazos, dejándola heredera de una gran fortuna."(258).

Un segundo factor a tener en cuenta es que las pecadoras saben mantener a sus maridos en un limbo feliz, en la más completa ignorancia de sus liviandades; dichosa ignorancia que saben provocar en sus maridos más jóvenes también otras esposas adúlteras(259). Incluso en los momentos de crisis, las jóvenes esposas livianas se guardan de iluminar a sus maridos con la relación de sus problemas o infidelidades galantes: se esfuerzan

piadosamente por ahorrarles disgustos. Así, Costanza evita enterar a su marido del asedio de cierto galán indeseado, porque era "prudente"(260)... y porque se preparaba para caer en los brazos de otro amante más atractivo; la libertina Rafaela señala:

"Yo casi me atrevo a afirmar que no he engañado a Don Joaquín. Para evitar el medio engaño en que le tenía, hubiera sido menester hacerle infeliz con revelaciones feroces y con el más amargo de los desengaños."(261).

El piadoso deber de ocultación es también reconocido por la irascible Doña Blanca, que lo cumple a duras penas, pero admite:

"mi deber era, pues, callar, hacer lo menos amarga posible la vida de este débil y dulce compañero que el cielo me había dado"(262).

La obligatoriedad de esa ocultación, tan irónicamente expuesta en el caso de Rafaela, viene ratificada por las declaraciones de terceros: es un bondadoso sacerdote, el padre Jacinto(263), quien declara que la mujer culpable no debe además deshonorar públicamente a su marido, no debe añadir a su fragilidad una desvergüenza cruel(264).

Por otra parte, los viejos engañados por sus lindas y jóvenes esposas se inclinan a cerrar los ojos o a perdonar muy fácilmente:

"si estas coqueterías [de Rafaela] no pasaban de cierto límite, más que ofender a Don Joaquín lisonjeaban su amor propio. Lo que es él, estaba convencido o se empeñaba en estar convencido de la fidelidad de Rafaela."(265).

La ceguera de estos viejos maridos es superlativa. Cuando el

lector sabe que Costancita ha estado entreteniendo a su primo Faustino, lo ha citado repetidamente en la reja, ha declarado que lo ama y permitido que la bese, el autor nos muestra al anciano marqués de Guadalbarbo a punto de desposar a la niña y convencido de que

"apenas si ella lo ha mirado [...] tiene completamente cerrados los ojos sobre ciertas particularidades [...] estoy seguro de ello, sin haber obtenido siquiera una mirada amorosa de su prima [...] yo la he observado con persistencia y no he sorprendido jamás que mire a nadie sino como Dios manda."(266).

"¿Qué distinta es esta Costancita de tantas y tantas señoritas de Madrid, que tienen novios a montones, que coquetean con unos y con otros, que no hay nada que ignoren y que son tan desenvueltas!"(267).

La ceguera de este buen marqués no tiene enmienda: tras sorprender a Costanza en brazos de Faustino y sostener un sangriento duelo con éste,

"el enojo del marqués fue trocándose en blandura [...] y el perdón dado se transformó en perdón pedido. Costancita estuvo magnánima. Perdonó al fin al marqués el que hubiese dudado de ella."(268).

El broche de oro en la ironía de Valera consiste en que estos viejos despistados sienten amistad preferente por el amante de su esposa:

"el marqués sentía por él (Faustino) una singular predilección, que iba en aumento siempre."(269).

"Pedro Lobo vino a ser, pues, el encanto de Don Joaquín [...] todo esto daba ocasión a no pocos chistes."(270).

Y, más tarde, el mismo Figueiredo

"...había concebido por Arturito la amistad más entrañable...(271).

Para determinar el exacto perfil con que el matrimonio ventajoso y el matrimonio niña-viejo aparecen en la novelística de Valera, hay que recordar esos otros matrimonios cuyo carácter ventajoso no viene marcado: el de doña Blanca y don Valentín, en El Comendador..., que incluye también adulterio; el de Beatriz y Braulio, en Pasarse..., que desemboca en el suicidio del marido; o el de Doña Ana y don Francisco Mendoza, en Las ilusiones..., que constituye un martirio prolongado(272). Una ojeada comparativa permite afirmar que tanto las travesuras como las tragedias son comunes y que no resulta especialmente funesto o ingrato el matrimonio ventajoso.

Y si se trata de valorar el matrimonio entre niña y viejo, recuérdese que entre las pocas parejas dichosas que muestra Valera están tanto las habidas entre los jóvenes como Inés y el conde de Alhedín, como las formadas por el maduro Don Paco y Juanita la Larga o por el añejo comendador y su sobrina. En todos los casos, la novela termina con una feliz boda y se auguran a la pareja toda clase de parabienes. Por lo tanto, en el amor niña-viejo, "el resultado de la situación no depende de las edades"(273), ya que, para Valera, la vejez es un valor relativo al estado de conservación del personaje; mozos y viejos pueden ser igualmente deseables y operativos desde el punto de vista

En suma: el tema del matrimonio ventajoso, en que uno de los cónyuges mejora su condición social gracias a la boda, es abordado, desde ángulos diversos, por todos los autores. Es

curioso constatar que, en general, la tragedia irremediable sobreviene en matrimonios en que el ventajismo interesado se achaca al esposo(274), ; en cambio, resultan más acomodaticios los cónyuges cuando es la esposa quien mejora su condición gracias a la boda(275). Caso extremadamente ilustrativo al respecto es Pereda: siempre reacio a cualquier coyunda que ampare desigualdad de clases o bienes(276), Pereda aplaude sin embargo una leve inferioridad originaria de la mujer, en el supuesto de que ello contribuiría a afirmar la sumisión de la esposa al esposo; uno de sus más sensatos y bondadosos personajes montañeses, el médico Neluco, aconseja al protagonista:

-..."Procure usted, señor don Marcelo, [...] que la mujer elegida para compartir con usted el señorío de esta casa se considere muy honrada y gananciosa en ello: con esto basta... (277).

Idéntico equilibrio de fuerzas en el seno del matrimonio, aunque sin integrar en el texto narrativo exposiciones doctrinales, parece predicar Palacio Valdés. Maximina, su versión de la perfecta casada, sigue mansa y dulcemente al esposo, que es también su mentor espiritual y su guía social(278). Y años más tarde, Santa Rogelia también saldrá de la nada para emparejarse y crecer espiritual y socialmente junto a Fernando. Pero Palacio Valdés se separa de Pereda en la magnitud de las desigualdades que aplaude: en sus páginas novelescas encontramos a la criada de una planchadora(279) dichosamente casada con un señorito madrileño, que , si primero repugnó la boda a la que se vió empujado por una de sus extravagantes aficiones, luego reaparecerá feliz y regenerado junto a su complaciente esposa,

que le ha dado doce robustos retoños; y hallamos también a una ex-cigarrera(280) felizmente casada con un caballero, cuya familia guía con mano sabia y discreta, tras lograr una automutación social sin escándalos(281).

En el mundo novelado de Palacio Valdés, se auguran los mejores éxitos a los matrimonios en que la esposa aparece como barro moldeable, social y espiritualmente, en manos del esposo; las desigualdades sociales, incluso las más estrepitosas, resultan aplaudidas siempre que sea el marido quien alza a la mujer hasta su medio(282). Y nótese que, si es ella la que contra viento y marea persigue una boda ventajosa, el autor le niega satisfacción: recuérdese el caso de la niña Araceli, ventajista nata cuya boda se frustra al pie del altar(283).

Valera también casa muy ventajosamente a sus heroínas, frecuentemente con abuelos. Pero castiga el ventajismo descarado. En Pasarse de listo, hace ver al lector que no son las estrategias interesadas (Beatriz) las que propician el éxito, sino que el matrimonio aventajado y feliz se logra a través de una sabia combinación de amor y discreta travesura (Inés). En otras novelas de Valera, las mujeres logran con frecuencia una boda ventajosa. Pero en este caso no se trata, muy al contrario, de que el esposo moldee a la esposa hasta izarla a su propia esfera. Son las graciosas heroínas, traviesas y hábiles, quienes traen a los hombres al retortero, los envuelven y seducen hasta someterlos a su voluntad: Costancita a Guadalbarbo y Faustino; Rafaela a Figueiredo; Nicolasa a don Casimiro...etc.(284).

Otros matrimonios de conveniencia, no desiguales, pero regidos más por la intención de lograr una alianza financiera que por dar cauce a unas inclinaciones afectivas concretas, se producen también en estos relatos. Curiosamente, uno de los pocos matrimonios felices que atraviesan las páginas de Galdós y aun de toda la novelística de la época, es el de Baldomero y Barbarita Santa Cruz(285). Casados por un ajuste decidido entre los padres, Baldomero y Barbarita verán nacer el amor, el bienestar y el sosiego en su hogar.

Si Galdós no escatima el éxito a los matrimonios de interés, en el otro extremo del espectro se sitúa de nuevo la renuencia perediana a transigir con esta clase de mixtificaciones sociales. Pereda predica el matrimonio como institución sagrada, nudo de los afectos, y no puede consentir la impostura que supondría el mezclar en ello cuestiones pecuniarias. En La Montálvez, abomina largamente del matrimonio de interés, que se convierte en una irrisoria parodia y en mutuo fraude entre Verónica y Mauricio(286).

Ligados al tema del matrimonio ventajoso, y como corolario de éste, se hallan: el motivo del matrimonio como cuestión estratégica; y la concepción de la honra femenina como un caudal a invertir sabiamente en un acertado matrimonio.

Las más sabrosas y simpáticas páginas respecto a la estrategia prematrimonial de las niñas se hallan en Las ilusiones del doctor Faustino, de Valera. La travesura de Costancita no conoce límites: frente a ella, los proyectos de Faustino y las

cuidadosas precauciones de Guadalbarbo, se deshacen en el aire. Logra casar con el más viejo y rico haciéndole creer que nunca puso sus ojos en otro; y entretiene largamente al más joven, para rechazarlo finalmente sin despertar en él la menor animosidad.

En un tono mucho más adusto recogen otros autores los esfuerzos estratégicos femeninos. Palacio Valdés, Galdós y Pardo Bazán se muestran muy escépticos particularmente en lo que respecta al buen éxito de las maniobras emprendidas por las pequeño-burguesas. En La hermana San Sulpicio, de Palacio, las de Anguita son un símbolo, entre ridículo y patético, de las muchachas casaderas sin oficio ni beneficio, que ven pasar fugazmente a los buenos partidos por su tertulia; las de Pez, en La desheredada, de Galdós, se esfuerzan vanamente por atraerse la atención de un muchacho acomodado y aun aristócrata. Las de Barrientos y las de Neira, en Una cristiana y Memorias de un solterón, de Pardo Bazán, transparentan de nuevo la frustración propia de tantas muchachas de clase media, educadas para un matrimonio brillante que jamás se producirá. La condesa muestra el peligro en que se encuentran esta clase de jóvenes, haciendo desembocar a sus figuras en situaciones desquiciadas: una de las Barrientos se fuga con el novio de su hermana; Argos Neira cae en una profunda neurosis; Rosa Neira se entrega a la prostitución velada...

La concepción de la honra femenina como caudal o tesoro a invertir, opera de forma particularmente marcada en las novelas de Pereda. De acuerdo con la óptica de este autor, la rigurosa

castidad es condición sine qua non para un posterior matrimonio feliz(287). Anotaciones incidentales respecto a la nítida pureza de sus mejores heroínas, se encuentran, a veces de manera anecdótica, a lo largo de muchas de sus novelas(288). Pero la importancia atribuida a la castidad femenina en las obras de Pereda incluye además otro aspecto: hallamos en ellas, sea en boca de un sensato personaje, sea en boca del propio narrador, observaciones que transparentan el valor comercial atribuido a la "honra" femenina(289).

Según explica Werner Sombart(290), el burgués arquetípico cultiva una "moral comercial", una formalidad que tiene por objeto sacar el mayor partido a su actividad económica: con esa formalidad consigue inspirar confianza y multiplicar los tratos comerciales. De ahí su necesidad de "vivir correctamente", pues "toda conducta moral eleva el crédito". Esto es - prosigue explicando Sombart- lo que en distintos países se llamó onestà, honnêteté o honesty burguesas(291).

Precisamente, la doncella perediana parece consciente de que su reputación es un caudal a invertir sabiamente, el único con que cuentan las humildes; la mujer perediana ha nacido para ser esposa y madre, para ejercer de duende benéfico del hogar. Su único negocio es el matrimonio, y por tanto su honra es el único caudal con que cuenta para sobrevivir: aportará a la boda, aparte de algunos bienes, si los tuviere, la promesa de fidelidad y homenaje al marido; su crédito viene dado por su buena fama: ése es su aval en el negocio.

La honra femenina como tesoro a invertir sabiamente aparece manejada con espíritu comercial por diversos personajes femeninos en otras novelas del período: Annie la pierde inútilmente en La sirena negra; Isidora la cede con enorme desacierto en La desheredada; Rosa Neira es estafada en Memorias de un solterón...Pero el único autor que aplaude expresamente la concepción comercial de la honra femenina en sus personajes es Pereda, pese a su aparente repugnancia mercantilista y al mundo aristocrático-idílico que pretende diseñar(292).

Además del concepto de honestidad burguesa, en la novela de la Restauración sigue pesando el tópico del honor calderoniano, la noción de honradez como fama. Como hemos visto, las jóvenes peredianas defienden desesperadamente su reputación, porque sin fama no hay honra. La opinión pública es, a este respecto, operativa e irrecusable. De nada sirve ser honrada sin parecerlo; y a esa convicción responden Silda, Inés, Agueda...(293).Es una convicción que se atribuye a personajes prudentes y acreedores de un destino grato en las novelas de Pereda.

Pardo Bazán recoge idéntica convicción, pero con ánimo reprobatorio, puesto que la pone en boca de personajes poco simpáticos o claramente equivocados. Pedro Moscoso tiene una concepción calderoniana de la honra; y escoge a Nucha por esposa, porque la más atractiva de sus primas, Rita, anda en lenguas(294); pero el cinismo moral de don Pedro y su crueldad conyugal llenan Los pazos de Ulloa. En esta misma novela encontramos, en boca del narrador, una dolida consideración acerca de las jóvenes injustamente objeto de sospecha pública;

muchas de ellas mueren tristemente solteras sin merecerlo(295). También la madre de Pastora, en Pascual López, trabaja con la convicción de que la honra femenina es un cristal que se empaña con la mera sospecha(296); pero su perspectiva está viciada: contra la propia inclinación de la niña, pretende casar a su hija con un joven de posición...La actitud que se propugna desde las novelas de Pardo es la de Feíta Neira, la heroína más próxima a esa "mujer nueva" que la condesa pretendía: Feíta, sin repulgos ni artificios, entra y sale a su sabor, con la mente clara y la conciencia tranquila de quien sabe que no tiene nada que reprocharse y sin preocuparse de los maldicientes(297). A través de Feíta, la condesa reclama para la mujer la responsabilidad plena sobre sus propios actos y rechaza tajantemente la concepción de la honra como fama.

NOTAS

(1)-La Regenta, cap. 5. Particularmente revelador es el diálogo mantenido po Ana y sus tías:

"-....Es necesario sacar partido de los dones que el Señor ha prodigado en ti a manos llenas.

Ana se moría de vergüenza. Estos elogios eran el mayor martirio. Se figuraba sacada a pública subasta. Doña Agueda y después su hermana trataron con gran espacio el asunto de la cotización probable de aquella hermosura que consideraban obra suya. Para doña Agueda la belleza de Ana era uno de los mejores embutidos; estaba orgullosa de aquella cara como pudiera estarlo de una morcilla." (La Regenta, I-229-30).

(2)- El cap. XIII de Su único hijo muestra a Marta entregada "en cuerpo y alma" a un ejercicio de "caza mayor": la conquista del rico y gotoso Juan Nepomuceno:

"... y allí estaba la alemana enseñándole el alma, y un poco, bastante, de la blanquísima pechuga, al acaramelado mayordomo, futuro administrador de la fábrica de productos químicos [...]. Marta hablaba del ideal, de todos los ideales; pero se las arreglaba de manera que en su disertación se mezclaban, por vía de incidentes, descripciones autobiográficas que se referían casi siempre al acto solemne de mudarse ella de ropa, o a estar en su lecho, medio dormida..." (Su único hijo, pp. 209-210).

(3)-Carmen Bobes Naves, ob. cit., pp.55-6, interpreta a Mesía como personaje de los que Forster llamaría "planos" y descendiente literario del Tenorio; pero un Tenorio de similor, provinciano, de segunda fila: por eso su nombre transparenta el de Mejía, el competidor vencido por don Juan. La propia Ana, en el capítulo XVI de La Regenta, nos da la pista sobre este parentesco literario. Por otra parte, John Rutherford, "Introducción a La Regenta", Cuadernos del Norte, n. 23, 1984, En-Feb., p.42, explica que en Mesía se hace el "primer examen crítico de Don Juan como hombre cuyo valor, vigor y virilidad están bien lejanos de aquello que parece que deberían ser, y por tanto se anticipa a los análisis freudianos de Don Juan hechos por algunos escritores españoles del siglo XX quienes lo han contemplado como a un hombre cuya incapacidad para amar a una sola mujer es el resultado, no de su hombría, sino de todo lo contrario."

(4)-La Regenta, II-327.

(5)-Ibídem, II-449.

(6)-"Escatima" sus favores a la criada, quiere "economizarlos"

porque se encuentra exhausto. V. La Regenta, II-460.

(7)-La Regenta, II-470.

(8)-Ob.cit., p. 92.

(9)-Ob. cit., p. 93.

(10)-La Regenta, II-325.

(11)-Doña Paula advierte los tratos culpables que mantienen Fermín y su sirvienta Teresina, doliéndose secretamente que su hijo sea innecesariamente generoso en la recompensa.

(12)-Serafina, en manos de Mocchi, en Su único...; pero nótese que cuando se presenta a Serafina ante el lector es ya en el curso de una relación amorosa que alterará por completo los hábitos mercenarios y bohemios de la cantante.

(13)-La Regenta, II-38-9.

(14)-Ibídem, II-461.

(15)-La Regenta, II-453.

(16)-Ibídem, I-146.

(17)-En Su único hijo, p. 183, el ingeniero Körner intenta infructuosamente hacerse rico; "con esto se le agrió el humor, y comenzó a desear con mucha fuerza salir de aquella vida troglodítica, hacerse valer más, y poner al alcance de la demanda la honesta oferta de los encantos, cada vez más exuberantes, de su hija Marta".

(18)-Su único..., p. 223.

(19)- Ob. cit., I-269.

(20)-Según recoge María José Tintoré, ob. cit., p.223, precisamente tal fue, en época de Clarín, la interpretación que de La Regenta hizo F. B. Navarro, quien aseguraba que "el nudo, el fundamento, el esquema de la novela que puede formularse en dos puntos: peligros del celibato eclasiástico y peligros del matrimonio de convenciencias.". F. B. Navarro, "La Regenta, novela de Leopoldo Alas", Revue Britanique, Tomo V, París, 1886.

(21)-La Regenta, I-225.

(22)-V. La Regenta, I-225-30.

(23)-El tema de la malcasada fue abordado por Clarín también en el teatro. Su Teresa es un drama de tesis en que se muestra a la protagonista padeciendo la mayor de las miserias conyugales junto a un marido brutal y borracho. Pero Teresa ha sido construida por su autor como modelo de esposa cristiana, sumisa y constante, por

lo que se niega a ser rescatada del infierno conyugal. De mucho menos valor literario que La Regenta, Teresa es la otra cara de la moneda: aquí se legitima y prolonga el sacrificio que Ana Ozores quiso eludir. F. Ibarra, "Clarín y Azorín: el matrimonio y el papel de la mujer española", Hispania, 55, march 1972, 1, pp.45-54, ha interpretado este drama clariniano como fruto de la basculación postrera de Clarín hacia los valores y formas tradicionales.

(24)- V. La Regenta, I-328, sobre Visita.

(25)-Su único..., p. 122.

(26)-Ibídem, 83.

(27)- Ibídem, p. 84.

(28)-Ibídem, 188.

(29)-Cuando se refiere a los males del siglo, el narrador de Su único hijo, p. 156, explica que "esta idea vaga y pérfida de la gran pasión era una de esas pestes".

(30)-Su único..., p. 212.

(31)-Ibídem, p. 20.

(32)-Ibídem, p. 12-13.

(33)- A lo largo de La Regenta se hace evidente al lector la impotencia sexual que padece don Víctor, del mismo modo que en Su único... se abre paso paulatinamente la perversión de los sentidos en que se goza Emma.

(34)-Leopoldo Alas: Solos..., ed. cit., "Cavilaciones", p. 85.

(35)-De ahí que las jóvenes se vean obligadas a comportarse como "verdaderas buhoneras de sí mismas, siempre con la mercancía de su hermosura a cuestas, por plazas, iglesias, paseos, bailes y teatro", según explica el narrador de Su único..., p. 223.

(36)-Este dilema, que García Sarriá -Clarín o la herejía..., ed. cit., p. 101 - advierte y analiza en el caso de Ana Ozores, es también acertado resumen de los planteamientos íntimos que desarrolla Bonis: proseguir sin reservas sometido al yugo de una esposa histérica y tirana, o dar curso a los novedosos y ardientes sentimientos que en él despierta la cantante Serafina.

(37)-La expresión es introducida por un sesudo médico, portavoz doctrinal de Pereda, en El buey suelto..., O.C., I-612 y ss.

(38)-En El sabor de la tierruca, O.C., I-1053, el cacique de Cumbrales explica a Pablo: "estás llamado a ser, por tu posición, la persona principal de Cumbrales, y esta circunstancia te impone

ciertos deberes..."; en Peñas arriba, O.C., I-2082-3, Neluco, médico de Tablanca, hace ver al descuidado Marcelo la responsabilidad que debe asumir junto a su apellido...etc.

(39)-Inés se hace depositar en La puchera; la compleja maniobra ocupa los capítulos XXX y XXXI de la novela. También Palacio Valdés es afín a este tipo de recursos: así Isabel, en José, o la protagonista de La hermana San Sulpicio.

(40)-Sotileza, O.C., I-1414.

(41)-Ibíd., 1389.

(42)-De El sabor de la tierruca.

(43)-"Al primer vuelo: Contribuciones al estudio de una cenicienta", en Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Diputación Regional de Cantabria, 1985.

(44)-Tomás Quicanes, además, parece transparentar algún rasgo de Juan Agapito, el hermano mayor de Pereda a quien éste admiró y respetó mucho. Véase Laureano Bonet: "La caricatura como deshumanización del personaje novelesco", en El comentario de textos, III, Madrid, Castalia, 1979, p. 102.

(45)-El sabor...,

(46)-Ibíd., 1078.

(47)-Ibíd., 1075.

(48)-Ibíd., 1056.

(49)-Ibíd., 1069.

(50)-Ibíd., 1097.

(51)-El propio narrador, dejó claro en O.C., I-1049, que Catalina y Nisco forman una "gallarda" y extraordinaria pareja.

(52)-Ibíd., 1070.

(53)-El sabor..., O.C., I-1118.

(54)-La caricatura, llena de sarcasmo y agresividad, de que es objeto Marcones en La puchera, ha sido analizada por Laureano Bonet: "La caricatura como deshumanización...", ed. cit., pp. 97-143.

(55)- La puchera y De tal palo.., respectivamente.

(56)- En La puchera, la Galusa proyecta hacerse con el "gato" del Berrugo por el procedimiento de casar a un sobrino, el repugnante Marcones, con la niña; Don Sotero, en De tal palo..., procura la deshonra de la intachable Agueda para obligarla a casar con

Bastián y obtener así su fortuna.

(57)-Martínez Kleiser: "El mundo novelado de Pereda", Ilustración Española y Americana, II, suplemento, n. 48, 1907.

(58)-La Montálvez, O.C., I-1494-5.

(59)-La Montálvez, O.C., I- 1501. Ya Narciso Alonso Cortés, "De La Montálvez", Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1933, XV, p. 51-8, consideraba que este diálogo resulta inverosímil, pese a los elogios que le merece la novela.

(60)-La boda ha sido un fraude, una trampa comercial en que ambos cayeron. En palabras de un amigo de la familia, el arruinado banquero Mauricio "veía pagado el timo que pensó dar en aquella casa, con otro tan morrocotudo que le había dado a él la difunta marquesa". Mauricio y Verónica casaron por interés, pensando cada uno hallar holgura económica en el otro.

(61)-Caso de Tomás Quicanes, en La puchera.

(62)-El buey suelto..., O.C., I-638. (Los subrayados son nuestros).

(63)-Sotileza, O.C., I-1378.

(64)-Defensa que alguna vez se muestra muy comprometida precisamente en virtud de la femineidad de la fortaleza atacada; en un sorprendente pasaje, el narrador explica con respecto a la seducción de una mujer: "...y tira de acá, tira de allá, golpe por aquí y golpe por el otro lado, ella se fue reblandeciendo, porque al fin era hembra...", V. La puchera, O.C., I-1594.

(65)-Como caso extremo, v. el cap. XXIII de De tal palo....

(66)-Inés a Marcones, en La puchera, O.C., I-1642; Carmen a Pedro, en Pedro Sánchez, O.C., I-1196-7...etc.

(67)-Silda a Muergo, en Sotileza, O.C., I-1392-3.

(68)-La Montálvez, O.C., I- 1471.

(69)-Ibídem, 1493.

(70)- Ibídem, 1504.

(71)-Ibídem, 1489.

(72)-Ibídem, 1490.

(73)-Ibídem, 1464.

(74)- Ibídem, 1471.

(75)-Sotileza, O.C., I-1379.

(76)-Sotileza, O.C., I-1402.

(77)-La puchera, O.C., I-1642.

(78)-De tal palo..., O.C., I-888 y ss.

(79)-Carpia Mocejón, en Sotileza, O.C., I-1401-2; don Sotero en De tal palo..., O.C., I-879 y ss; la Galusa, en La puchera, O.C., I-1639-40.

(80)-De tal palo..., O.C., I-881.

(81)-La intervención de la madre, la recurrencia al tocador...etc.

(82)-Por ejemplo: la honra de Solita en El buey..., O.C., I-638, es un valor en el mercado del mundo, según palabras del narrador, que citábamos páginas atrás.

(83)-Alicia G. Andreu: "La relación íntima de Galdós con la literatura popular", Actas del II Congreso...cit., y La mujer virtuosa: Galdós y la literatura popular, Madrid, SGEL, 1982.

Los criterios morales convencionales que, a este respecto, aplica Pereda en sus novelas, están muy próximos a la moral folletinesca de la literatura popular analizada por Graciela Andreu, Galdós y la literatura..., cit.. Al igual que el arquetipo folletinesco, la mujer perediana ha de ser sumisa, obediente, abnegada y ha nacido con el propósito único del amor; su misión de amor sólo puede desempeñarse con hombres de su misma clase y desde la más absoluta castidad; también "ha sido dotada de armas misteriosas e indispensables en la reconquista del hombre impío y racionalista"; si pobre, acepta con alegría la estructura social y obtiene de su posición una felicidad que no cambiaría por nada; exenta de egoísmo y ambición, se le promete la máxima felicidad: el matrimonio. Al igual que en el folletín, las consecuencias de una vida no virtuosa son funestísimas: soledad, enfermedad, fealdad, muerte..., etc.

(84)- Sin embargo, Pereda se separa tajantemente del folletín en un aspecto decisivo, según estamos viendo: el matrimonio sólo se produce entre gentes de parecida extracción social.

(85)-Laureano Bonet: "Pereda y el naturalismo..." cit., p. 194, atribuye por ello a la novelística de Pereda "una imagen torcida del zolismo, vaciada de sus ingredientes más doctrinales". Felipe Bawnicio Navarro y otros críticos de su época - sigue diciendo Bonet- sembraron la confusión al vincular a Pereda con el Zolismo. Lo cierto es que - termina el crítico- Pereda y Zola emplean técnicas aparentemente afines, pero que responden a móviles ideológicos completamente dispares. La realidad en la obra de Pereda está sometida a una serie de limitaciones que la apartan del naturalismo. V. También Laureano Bonet: El realismo en la obra de José María de Pereda citado.

(86). Geraldine Scanlon: La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974), Madrid, Siglo XXI de España, 1976, p.

58 y ss.: la carrera única femenina es el matrimonio porque se supone que sólo gracias a éste ellas "podían dar satisfacción a su naturaleza sentimental y sacrificada".

(87)-Otro importante matrimonio de interés corrobora la buena disposición de Galdós hacia esas bodas de interés: en La loca de la casa, Victoria casa con Cruz para salvar a su padre del descrédito y la bancarrota total; de no ser por la quiebra inminente de Moncada, su hija nunca se hubiese casado. Pero dada la extraordinaria calidad moral de la esposa, la pareja verá nacer el afecto y la boda tendrá venturosas consecuencias para todos. También Fidela del Aguila, en la serie Torquemada, si bien casó para escapar a la miseria, será una esposa intachable y la mejor compañía de su marido.

(88)- El matrimonio concertado por terceros ha sido práctica común en diversas sociedades humanas, y en el medio burgués es muy anterior al siglo XIX; v. al respecto los estudios de Werner Sombart citados en nuestra bibliografía.

La recusación del matrimonio contraído de espaldas a las inclinaciones afectivas de sus dos componentes ya obtuvo amplio eco en nuestro teatro del siglo XVIII - recuérdese El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín-. Pero en el siglo XIX ya no se hace hincapié en la inconveniencia de una imposición tiránica por parte de padres y tutores, sino en la reprobación de la concepción mercantilista del contrato matrimonial. Sobre las prácticas y abusos del matrimonio dieciochesco en nuestro país, v. Carmen Martín Gaité: Usos amorosos del dieciocho en España, Madrid, Siglo XXI de España, 1972.

(89)- Como ya señalábamos en otro lugar de nuestro presente trabajo, las afinidades naturales erótico-sexuales están muy destacadas en esta obrilla, y emparentan espíritus estragados como los de Miranda/Pili Gonzalvo, mientras se vinculan también entre sí los "ricos organismos" de Artegui y Lucía.

(90)- Es un tipo que hace legión en las novelas galdosianas: Federico Cimarra, en La familia...; Joaquinito de Pez, en La desheredada; Raimundo, en Lo prohibido; Víctor Cadalso, en Miau...

(91)-La familia de León Roch, O.C., I-796.

(92)-En La desheredada, cuando Isidora lo conoce, Joaquinito de Pez es ya el marqués viudo de Saldeoro, y sólo quedan jirones del patrimonio de su difunta esposa.

(93)-Federico Cimarra aparece y desaparece en la vida de su esposa siempre con el afán de extorsionarla, sea directamente o a través de su suegro.

(94)-En La desheredada, Joaquinito de Saldeoro está tronado. No sólo no supone para Isidora un apoyo económico verdadero, sino que además recibe dinero de ella. V. en ob. cit.. particularmente los capítulos titulados "Escena vigésimoquinta" y "Escenas".

(95)-En La desheredada, O.C., I-1039-40, el narrador explica:
 "Con ser tipos perfectos de la miseria disimulada, las niñas de don José se habrían horrorizado de que se las propusiera casarse con un hábil mecánico, con un rico tendero o con un propietario de aldea. Doña Laura misma, hecha ya al vivir miserable, barnizado y compuesto para que no lo pareciese, no pensaba en alianzas denigrantes. Sus ilusiones eran que Emilia se casase con un médico, de esos chicos listos que salen ahora, por cuya razón no veía con malos ojos las visitas de Miquís. En cuanto a Leonor, a quien su madre suponía dotada de un talento no común, le vendría bien un oficial de Estado Mayor, de Ingenieros o cosa así."

(96).Esas pretensiones se convierten en una lacra social, en producto de la vana educación femenina al uso; al igual que las pretensiones de las de Barrientos, dibujadas por doña Emilia.

(97)-Irene es una mujer de "ambiciones burguesas" y con "grandes dotes de manejo social". Está entre esas personas "prácticas" cuyos criterios parecen triunfar en la novela, pero cuyo tesoro terrenal se pone en entredicho al cerrarse la obra. V. al respecto El amigo..., O.C., I- 1292-3, 1307 y 1310: y también Eamonn Todgers: "Realismo y mito en El amigo Manso", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-2, Oct. 70- En. 71, pp. 430-444.

(98)-En La desheredada, El amigo Manso, Tormento, Fortunata y Jacinta, Angel Guerra y Tristana, respectivamente.

(99)- Alicia G. Andreu, Galdós y la literatura..., ha estudiado detalladamente Tormento en su relación con la novela romántica y de folletín. De acuerdo con esta investigadora, Amparo parece responder al arquetipo de la "mujer virtuosa" que circula en el siglo XIX, pero carece del atributo más importante en el tipo: la castidad, la inocencia virgen. No es, por tanto, una heroína "matrimoniable", y, pese a su evidente intención de ironizar los tópicos convencionales del folletín al redactar Tormento, Galdós se deja guiar en lo que a la virginidad respecta, por los criterios convencionales: Amparo no casará con Guayaquil. Creemos sin embargo que Galdós no consiente la boda de Amparo con Guayaquil por alguna otra razón o bien que abandonó esos criterios inmediatamente: de hecho, en novelas publicadas poco después, como Tristana y Angel Guerra, el autor no tiene inconveniente en casar a jóvenes desfloradas, sea con su primera pareja sexual o no. La imposibilidad de la boda Guayaquil/Amparo puede ser justificada suficientemente atendiendo al punto de vista del primero, que Galdós quizás no comparte, pero que no puede ser descartado si se ha de respetar en la novela la mecánica de la realidad: Guayaquil es un hombre enriquecido lejos, que vuelve al lugar de origen con el ánimo de reintegrarse en la sociedad que abandonó y a la que pertenece; viene a ocupar la posición respetable a la que se siente acreedor por su trabajo, no a poner en cuestión la tabla de valores consagrados socialmente.

(100)-En Fortunata y Jacinta, Miau, Angel Guerra y Tristana, respectivamente.

(101)-Fortunata y Jacinta, O.C., II-700.

(102)-Angel Guerra, O.C., III-326-7.

(103)-Miau, O.C., II-1037.

(104)-Miau, O.C. II-1101.

(105)-Tristana, O.C., III-418.

(106)-Carmen Bravo Villasante: Galdós visto por sí mismo, Madrid, Magisterio Español, 1970.

(107)-Tristana afirma una y otra vez su deseo de ser libre...Y honrada". Pero su criada Saturna opina: "Libertad, tiene razón la señorita; libertad, aunque esa palabra no suena bien en boca de mujeres. ¿Sabe la señorita como llaman a las que sacan los pies del plato?. Pues las llaman, por buen nombre, 'libres'. De consiguiente, si ha de haber un poco de reputación, es preciso que haya dos pocos de esclavitud. Si tuviéramos oficios y carreras las mujeres, como los tienen esos bergantes de hombres, anda con Dios. Pero, fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: a casarse, que carrera es, o el teatro..., vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o...no quiero nombrar lo otro. Figúreselo." V. Tristana, O.C., III-357.

(108)-A poco de tratar con Tristana, Horacio Díaz "empezó a notar que la enamorada joven se iba creciendo a los ojos de él y le empuñecía. En verdad que eso le causaba sorpresa, y casi casi empezaba a contrariarle, porque había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y en voluntad, la esposa que vive de la sabia moral e intelectual del esposo y que con los ojos y con el corazón de él ve y siente. Pero resultaba que la niña discurría por cuenta propia..."

Por su parte, el tiránico don Lope advierte: "Te miro como esposa y como hija, según me convenga". V. Tristana, O.C., III-377 y 374, respectivamente.

(109)-La espuma, O.C.,II-185.

(110)-V. Marta y María, O.C.,I-11; La hermana San Sulpicio, O.C.,I-682-3; La espuma, O.C.,II-185; y Sinfonía pastoral, O.C.,I- 1917, respectivamente.

(111)-Sinfonía pastoral, O.C.,I- 1914.

(112)-V. la sabrosa conversación en La espuma, O.C.,II-316.

(113)Riverita, O.C.,I-255. Algo similar puede observarse en Marta y María, O.C.,I-11: pese a que "la señorita de Mory tenía por costumbre prodigar sonrisas amables a todo el mundo, derrochar

miradas largas y apasionadas con todos los jóvenes de la población, con todos...menos con Isidorit [...] nuestro joven no se dejó abatir [...] y continuó bloqueando, unas veces por medio de pláticas eruditas y otras con actitudes lánguidas y románticas, la carita redonda y los tres mil duros de renta de la inquieta damisela."

(114)-Riverita, O.C.,I-219.

(115)- Véase concretamente la significativa actitud de Gloria en La hermana..., O.C.,I-830.

(116)-La hermana..., O.C.,I-819.

(117)- En distintos pasajes, el narrador se refiere a esas aspiraciones como a una realidad habitual con la que hay que contar; en Santa Rogelia, O.C.,I- 1821, dice:

"Todas hubieran querido atraparle. Por su juventud, por su elegancia, por su figura distinguida, y más que por todo esto tal vez por la noticia de que era rico."

Frecuentemente, incluso se admite, aunque en términos irónicos, que la perspectiva primera, desinteresada y romántica, que sustenta alguna jovencita, es completamente inoperante y ha de ser abandonada a instancias de las necesidades prácticas; así, de Lucía Población, se dice en Riverita, O.C.,I-222:

"A todos los encontraba la amable señorita poco adecuados. Juraba y perjuraba que sólo se casaría cuando hallase el marido que había visto en sueños o al menos el que más se le pareciese. A esto contestaba la brigadiera que no fuese tonta, que todo era música celestial, y que lo importante era casarse con un hombre capaz de mantenerla en la categoría y con el bienestar que había disfrutado siempre. Digamos que la vaporosa rubia no echó en saco roto los consejos de su buena amiga y aún que supo aprovecharlos. Pero esto se verá más adelante."

A esta misma Lucía la encontramos páginas después, en ob. cit.,O.C.,I-241, casada con un hombre de nulos atractivos, pero acomodado:

"...aquella señorita rubia, tan dulce, tan poética, amiga de su madrastra, había dado su mano al coronel Bembo, ascendido hacía poco a brigadier. En esto habían venido a parar aquellas largas disertaciones acerca el amor, del ideal, los presentimientos y otras reconditeces psíquicas que le había oído..."

(118)- Años de juventud del doctor Angélico, O.C.,I-1592 y 1663.

(119)-Raramente, y sólo cuando se trata de una obstinada ambiciosa, se ensaña el autor con este esquema conyugal, castigando a la trepadora. Por esto resulta excepcional la frustración en que desembocan las ilusiones de Araceli Escudero; sin embargo, el narrador se refiere a ella con la misma ironía que aplica a las restantes señoritas ventajistas:

"...la niña había mostrado desde su más tierna edad una vocación decidida y fervorosa por el estado de marquesa,

y sus padres, como es natural, no quisieron echar sobre su conciencia el peso de contrariársela."

Araceli consigue entablar relaciones con Gonzalito, un infeliz tísico hijo del duque del Real Saludo. Pese a la oposición del aristócrata,, Araceli consigue llegar hasta el borde del altar, entre coronas ducales que hizo bordar incluso en los paños de cocina. En el momento en que los novios van a pronunciar el sí ante todos los invitados, Gonzalito tiene un vómito de sangre; el sacerdote sólo alcanza a darle la extremaunción antes de que el joven caiga muerto y la boda, frustrada. Ver Tristán..., O.C., I-1294 y cap. XVII.

(120)-La espuma, O.C., II-240.

(121)-Santa Rogelia, O.C., I-1798-9.

(122)-Los majos de Cádiz, cap. XIV.

(123)-Nuevos papeles..., O.C., I- 1644.

(124)-Maximina, O.C., I-401.

(125)-V. esta hilarante escena en La alegría del capitán Ribot, O.C., I-891-4.

(126)-V., por ejemplo, La espuma, p. 1347; Riverita, p. 173; La aldea perdida, p. 240.

(127)- Ese tendero participa de "la aspiración propia de todo hombre que ejerció humildes oficios, y se ganó con sudores el pan, de que su descendencia beneficiase tamaños esfuerzos, ascendiendo un peldaño en la escala social [...] vino a parar a la razonable convicción de que el matrimonio realizaría la anhelada metamorfosis de tenderilla en dama". V. Un viaje de novios, O.C., I-74.

(128)-El contraste entre ambos cónyuges se señala con frecuencia a lo largo de la novela. Por ejemplo, en Vichy, "la lozana juventud de Lucía realzaba el deterioro del marido". V. Un viaje..., O.C., I-117. Frente a autores como Valera, que mantiene una posición ambigua, y en ocasiones marcadamente benevolente, respecto a la coyunda niña-viejo, se diría que el fisiologismo de la Pardo repugna esos matrimonios entre naturalezas desiguales: Nieves y don Victoriano, en El cisne...; Lucía y Miranda, en Un viaje...; Espina y su amante, en La Quimera,...son parejas que responden a tal esquema y todas ellas abocan a un desenlace trágico.

(129)-Walter T. Pattison: Emilia Pardo Bazán, New York, Twayne Publishers Inc., 1971, p. 41: en Un viaje de novios, "Pardo Bazán is telling us that marriages should be made, not by social, but by religious and physiological considerations".

José Sánchez Reboledo: "Emilia Pardo Bazán y la realidad

obrera", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 351, 1979, pp. 567 y ss., supone que en Un viaje..., La Tribuna y Morriña se maneja una misma "lección muy del siglo XIX: no hay que confiar en los casamientos entre hombre y mujer pertenecientes a clases sociales distintas"; sin embargo, nosotros no hemos encontrado elementos que apoyen la tesis de que la Pardo condene los matrimonios socialmente mixtos. Muy al contrario: recuérdese a Juncal y Catuxa en La madre... Lo que sí es evidente y ya ha sido señalado por Teresa A. Cook obs. cit., es que la condesa repudia las bodas sin amor.

(130)-Por eso no podemos estar de acuerdo con F. Barroso, ob. cit., p. 121, cuando juzga a don Pedro un extremo de indolencia; no es solo la indolencia, sino la voracidad más desaforada, en todos los órdenes, lo que caracteriza la conducta del marqués.

(131)-Los Pazos de Ulloa, cap. once. Como justo castigo a la rapacería de don Pedro, no será Nucha, sino Rita quien al final aparezca como destinataria de la herencia de la madrina. Doble castigo, porque como ya se dijo en páginas anteriores, la actitud flechera de Rita, aunque escamó, atrajo al marqués.

Por otra parte, la condición calculadora del marqués de Ulloa queda de nuevo confirmada en La madre naturaleza, cap. XV: su prevención primera frente a Gabriel Pardo se disipa al saber que no viene a exigir dinero.

(132)- Sin embargo, salvo en Un viaje... y Los pazos..., no ocupan el primer plano novelesco conflictos desencadenados por la interferencia entre el amor y el interés. La cuestión amorosa emparenta más frecuentemente con problemas de otra índole: en La prueba, se trata de enfrentar la voluntad de amor con la profunda repugnancia que a la heroína inspira el cónyuge; en Insolación, vemos las inclinaciones e instintos naturales en litigio con la corrección social convencional; en La madre naturaleza, un amor inocente y tierno desborda lo admisible en toda sociedad civilizada; en Misterio, el amor está vinculado a una compleja intriga dinástica...

(133)- Pascual López, O.C., II-37.

(134)-La Tribuna. El desamor manifiesto que se profesa esta pareja de novios es extraordinario. Él impulsa la relación, siguiendo el consejo materno, siempre que Josefina parece una señorita de posibles; pero al enterarse de que la familia de la chica va a perder cierto pleito y con él su patrimonio, contesta a su madre con la mayor desfachatez:

"...no vuelvo a meterme en otra...Mire usted bien las cosas antes, porque esto de andar así, hoy tomo y mañana dejo, es ridículo, y le pone a uno en evidencia. Dirá la gente que cazamos..., que cazo una dote. ¡Ya ve usted!".

Josefina, vengativa una vez ganado el pleito, acoge a su novio con "hartos remilgos y escrúpulos, dificultando reanudar sus antiguas relaciones". Véase La tribuna, O.C., II-136, 187 y ss.

(135) Una cristiana, O.C., I-569.

(136) Una cristiana, O.C., I-610-11. Al fin: "El viejo chocho de Aldao cayó con la mocosa de Candidiña. Lo envolvió, lo mareó, lo volvió tarumba le hizo rabiar hasta que consintió casarse."

(137) - Una cristiana.

(138) - Los pazos de Ulloa.

(139) - Memorias de un solterón.

(140) - Cuando Sabel es apaleada por el marqués, intenta salir de la casona; su padre, duramente, se lo impide. Trás casarse el marqués, ella está de nuevo dispuesta a partir; pero el padre media amenazando matarla si lo hace. V. Los Pazos..., O.C., I-191-2, y 217 y ss..

(141) - En Memorias de un solterón, O.C., II-205, Feíta explica con su habitual lucidez: Rosa "ni venderse supo, y lo que hizo fue ponerse la argolla de esclava". Precisamente, hemos hallado un cuento de la condesa titulado La argolla, O.C., I- 1350 y ss., que desarrolla la misma idea: una mujer se vende por dinero, esta vez en matrimonio. La identidad del motivo empleado - la argolla-, que equipara una y otra situación, ilumina la óptica de la condesa; al entregarse por dinero, sea en matrimonio o no, la mujer acepta la condición de esclava.

(142) - Dulce dueño (1911). Su primer candidato a marido es un erudito de corta hacienda; ella lo escucha, aparentando interés pero riéndose interiormente, mientras el hombre recita un apostólico programa de renovación social y entrega. Para terminar con el bromazo, ella se muestra convencida, ganada para la causa y decidida a prescindir de su fortuna para entregarse a la tarea; él, asustado, niega la necesidad de arruinarse...y ella suelta la carcajada. No vuelve a recibirlo.

Su segundo pretendiente es su primo, un bello aristócrata andaluz, que hubiera heredado su fortuna de no existir ella. Se muestra apasionado y triste, pero Lina lo sorprende saliendo furtivamente una noche del dormitorio de la doncella francesa. Lina, sonriente, lo abandona para siempre. Véase Dulce dueño, O.C., II-974 y ss., y 979 y ss..

(143) - V. las muy sabrosas cartas del dolido Palacio a Leopoldo Alas, que Carmen Bravo Villasante incluye fragmentariamente en su Vida y obra de Emilia Pardo..., ed. cit., cap. XVI y XVII.

(144) - Mary Lee Bretz, ob. cit., p. 263 y ss.

(145) - Salvo excepciones, como Rosa Neira, de Memorias...

(146) - Pascual López, O.C., II- 38.

(147) - Los Pazos de Ulloa, O.C., I-205.

(148)- Pese a todo, en la novelística de Pardo Bazán puede hallarse cierta pareja en que los turbios antecedentes de la esposa constituyen "el verdadero atractivo que aún poseía a sus [del marido] ojos una mujer marchita y cuádragenaria." V. La madre naturaleza, O.C., I-334. Resulta algo insólito el reconocer que una mujer pueda crecer en atractivos gracias a sus trampas y liviandades, sin embargo es un punto de vista que Galdós reproduce en La incógnita. Carmen Bravo Villasante, ob. cit., p. 142 y ss., fundándose en la correspondencia amorosa habida entre Galdós y la Pardo Bazán, indica la posibilidad de que en ambas novelas se esté recordando un incidente real: la aventura de Doña Emilia con Lázaro Galdiano mientras sostenía una relación estable con Galdós.

(149)-Pascual López, O.C., I- 23.

(150)-Un viaje de novios, O.C., I-83-4.

(151)-La madre naturaleza, O.C., I-336.

(152)-Insolación, O.C., I-443, 470.

(153)-La sirena negra, O.C., II-899.

(154)-Quien sin embargo consigna la prevención que cierto tipo de mujeres desenvueltas provocan en los varones. Pedro Moscoso, fuerte y viril, enormemente concesivo en lo que a sus propios antecedentes sexuales se refiere, no se atreve sin embargo a desposar a Rita, la más provocadora y atractiva de sus primas. En el pasado de Rita hubo un "aquéllo", y el marqués se escama, ya que "tal vez por contarse en el número de los hombres fácilmente atraídos por las mujeres vivarachas, tenía de ellas opinión detestable, y para sus adentros los expresaba en términos muy crudos." Moscoso casa en cambio con Nucha, que lo ha rechazado llorosa pero firmemente, en un equívoco encuentro. Véase Los Pazos de Ulloa, O.C., I-207.

(155)-La boda de Asís y Pacheco en el desenlace de Insolación.

(156)-De las hermanas Neira en el desenlace de Memorias de un solterón.

(157)- Pero sí se produce ocasionalmente la valoración de la honra femenina en términos pecuniarios; cuando narra la violación de Annie, Gaspar de Montenegro dice: "acababa de robarle su hacienda, su única prez - más que la vida...". Véase La sirena negra, O.C., II-925.

(158)- V. La madre naturaleza, cap. XIV.

(159)-Juncal, a causa de la muy inferior posición social de la panaderita, vivió "algunos años de enharinamiento ilícito". (La madre...., cap. VII). La rapaza Sabel se había visto obligada por su padre a mantener relaciones sexuales con el señor de los pazos, pese a estar enamorada del "Gallo", un guapo gaitero de Naya (Los Pazos...., O.C., I-191-2).

(160)-Juncal casó por fin con la panadera Catuxa; después, "la señora de Juncal trataba bien a su marido y le hacía grata la vida" (La madre..., cap. VII). En cuanto a Sabel y 'El Gallo', la "devoción fánica" de ella y la "simpatía general de epidermis grosera y alma burda", "hacían de aquel matrimonio el más dichoso del mundo" (La madre..., O.C., I- 333).

(161)-Asís es la protagonista de Insolación, y su desliz, el núcleo del relato. En el desenlace de la novela, Asís y Pacheco, dichosos, preparan su boda.

La escasez de las parejas felices en la novelística de la condesa ha sido comentada por numerosos críticos. Thomas Feeny: "Pardo Bazán's Pessimistic View of love as revealed in Cuentos de amor", Hispanófila, 64, Sept. 1978, pp. 7-14, la atribuye al pesimismo de la condesa en materia de amor; más convincentemente, Nelly Clemessy, ob. cit., y Carmen Bravo Villasante: Vida y obra..., vinculan los fracasos de la relación intersexos a la óptica de doña Emilia sobre la condición social femenina.

Por otra parte, una peculiar justificación del pesimismo pardobaciano puede hallarse en Maurice Hemingway: "Grace, Nature, Naturalism..." cit., p. 343 y ss. . El extremo pesimismo que frecuentemente manifiesta la condesa procedería, no de su aceptación del Zolismo, sino del propio fondo cristiano de su pensamiento.

(162)-La "mujer nueva" que tanto ansiaba la condesa, ha sido habitualmente identificada con Feíta Neira, que sin embargo, como señala Nelly Clemessy, ob. cit., p. 512, no consumará su ideal de emancipación: "Doña Emilia, certes, n'ignorait pas que la réalisation de son idéal féministe n'était pas prête à se produire en Espagne". Parecida interpretación sobre el destino de Feíta ofrece Maryellen Bieder: "Capitulation: Marriage..." cit., p. 100: "...when Mauro argues that Feíta's goals are unrealizable in contemporary society he is voicing the views of the implied autor".

(163)_Sólo ocasionalmente, y en boca de personajes alienados, se produce la valoración de la honra femenina en términos pecuniarios: cuando relata la violación de Annie, dice Gaspar de Montenegro, protagonista-narrador de La sirena negra: "acababa de robarle su única hacienda, su única prez - más que la vida...". Véase O.C., II-925.

(164)- Memorias..., O.C., II-481-2.

(165)-"EPB y la educación...", cit., Hispania, 1977, p. 259.

(166)-"Una opinión sobre la mujer", en Nuevo teatro crítico, II, (1892), p. 76-77.

(167)-"La educación del hombre y de la mujer", en Nuevo teatro crítico, II (1892), p. 21.

(168)-Ya Pardo Bazán, en Nuevo Teatro Crítico, año II, n. 17,

mayo de 1892, pp 77-90, se percató de ello: "el asunto interno de Tristana, asunto nuevo y muy hermoso, pero imperfectamente desarrollado, es el despertar del entendimiento, la conciencia de una mujer sublevada contra una sociedad que la condena a perpetua infamia y no le abre ningún camino para ganarse la vida". Acerca de esta opinión sobre Tristana, v. los acertados comentarios de Leda Schiavo: Prólogo a Emilia Pardo Bazán: la mujer española y otros artículos feministas, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 7-23.

(169)-Joaquín Casaldueiro: Vida y obra de Galdós, Madrid, Gredos, 1970, p. 129, sostiene que "Tristana, en su fracaso, descubre la ley que la naturaleza ha impuesto a su sexo". León Livingstone, "The Law of Nature and Women's Liberation in Tristana", Anales Galdosianos, 7, 1972, pp. 93-99, afirma que en Tristana Galdós pretende mostrar que las aspiraciones independentistas de la heroína la ponen en manos del otro sexo, la exponen precisamente a los abusos de los que pretende huir.

(170)-Michael Nimetz: Humour in Galdós. A study of the Novelas Contemporáneas, Yale, Y.U.P., 1968, considera que Tristana trata sólo incidentalmente del problema de la mujer nueva; la considera ante todo una ironía sobre la incongruencia extrema de los pretendientes que se ofrecen a la protagonista. Germán Gullón, "Tristana: Literaturización y estructura novelesca", Hispanic Review, 45, 1977, p. 13-27, afirma que la novela no es tanto un alegato sobre el feminismo como un juego de perspectivas en que el trío central lucha entre el ser, el querer ser y el poder ser. Emilio Miró, "Tristana o la imposibilidad de ser", Cuadernos Hispanoamericanos, ns. 250-52, Oct. 1970-En. 1971, pp. 505 y ss., asegura que en Tristana está la semilla de toda una subversión no sólo familiar, sino social y estatal; es "un símbolo ambiguo, y por ello más interesante y atrayente, de mujer frustrada, de ser destruido antes de llegar a ser"(p. 521). Según Ruth A. Schmidt, "Tristana and the Importance of Opportunity", Anales Galdosianos, 1974, p. 143, la novela muestra que "the forms of repression and conformity are too formidable to be deflected by the spirit of an idealistic woman and the autor shows human potential wasted in a flavorless existence". John H. Sinnigen, "Resistance and rebellion in Tristana", Modern Language Notes, 91, vol. II, 1976, pp. 276-91, interpreta la obra como la historia de una "outsider" que pierde su oportunidad de escapar a las instancias sociales y se abandona al mundo de la fantasía.

(171)-Irene es una " huérfana desamparada que se abre camino, y su pasión esconde un genio práctico de primer orden..." (Véase El amigo..., O.C., I-1294). Por otra parte, nótese que Irene casa con su amante, lo que estaba vedado a Amparo, de Tormento, puesto que se había entregado a un sacerdote. El hecho de que Amparo y Guayaquil no lleguen a constituir una pareja sacramentada y opten por vivir amancebados, ha sido interpretado por Alicia G. Andreu "La relación íntima de Galdós..."cit., como síntoma de la adhesión galdosiana a los esquemas morales convencionales. Como veremos más adelante en nuestro trabajo, Galdós concede el matrimonio a otras mujeres previamente

desfloradas, como Tristana y Dulcenombre.

(172)-La comparación entre el temperamento atribuido a Amparo - débil, sumisa, reservada...- y el ideal femenino de la época, ha sido extensamente analizada por Andreu, obs cits.

(173)-De ahí que, si bien el análisis de Alicia G. Andreu aparece irreprochable en lo que respecta a Tormento, la adhesión de Galdós al arquetipo decimonónico de la "mujer virtuosa" resulta más que dudosa si tenemos en cuenta también El amigo Manso.

(174)- Isidora Rufete pertenece a La desheredada; Fortunata, a Fortunata y Jacinta; Irene, a El amigo Manso; Rosalía de Bringas, a La de Bringas; Eloísa, a Lo prohibido.

La única excepción, ya mencionada, a la regla general es Irene, de El amigo Manso. Irene logra situarse en un estatus social superior al original merced a su especial sagacidad, su discreción, su puesto de institutriz - que le permite codearse con gentes de nivel social superior- y...gracias a la intervención de Máximo Manso, cuya mediación, amante y generosa, la salva de irse a pique y la saca de la deshonra previsible. Pero el ascenso de Irene a través de la entrega amorosa se produce trabajosamente, no sin lágrimas y ribetes escandalosos. El lector queda con la idea de que la linda institutriz ha sabido instrumentalizar la pasión de José Manso y la de su hermano Máximo, y jugar con la realidad de modo excepcionalmente acertado.

(175)- Sobre Isidora, que cierta crítica ha querido ver movida exclusivamente por la lujuria en su afición a Joaquito Saldeoro, nos parece más acertada la interpretación de Robert Ricard, Aspects de Galdós, cit., pp. 21-22: Isidora es el primer prototipo galdosiano de esas grandes amantes entre las que también hallaremos a Eloísa, Camila y Fortunata. Pese a que también es la primera de una serie de necias manirrota, Isidora es una amante entregada y generosa; incluso en las circunstancias más adversas y con las consecuencias más funestas, está disponible para socorrer a Saldeoro.

(176)-Isidora Rufete, en La desheredada, quisiera ser esa noble dama que le dibujan su padre o su tío, pero carece de medios económicos y de todo crédito social; Rosalía, en La de Bringas, pretende la elegancia de sus amigas, pero carece de dinero para sufragarla; Fortunata, en Fortunata y Jacinta, quiere ser una casada respetable, pero le repugna su marido y ama a otro...

(177)-Diane F. Urey: Galdós and the Irony of Language, Cambridge University Press, 1982.

(178)-A lo largo de las Novelas Contemporáneas, la sátira más transparente y completa de la defensa calderoniana del honor se hallará en Fortunata y Jacinta, cap. IX-6, I parte. El pobre don José Ido, "borracho" de carne, se arroja sobre su infeliz esposa acusándola de adulterio; Ido adopta actitudes feroces en un estado de alucinación que provoca la compasión de su entorno y

del lector.

Andrés Amorós, "La sombra: realidad e imaginación", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-52, oct. 1970-en. 1971, pp. 523-536, ha demostrado que la crítica galdosiana al honor entendido como opinión, como fama, aparece ya en esta temprana obra.

(179)-De hecho, ya en La Fontana de Oro, sólo las Porreño, ancladas en un pasado oscurantista, se atreven a sostener una concepción de la honra femenina similar a la descalificada por Pardo Bazán en boca de la interesada madre de Pastora a lo largo de Pascual López. María de la Paz Porreño dice a Clara: "-La opinión de la mujer [...] es cristal finísimo que se empaña al menor soplo. Aquella que no se guarda a sí misma no es guardada; y mujeres hemos visto muy honestas que por no cuidar de su nombre lo han visto manchado sin motivo. La opinión es lo primero: cuidad de vuestra fama, porque cuando se habla de una mujer, nada le queda ya, y su misma inocencia no la consuela". (La Fontana..., O.C., I-80.)

(180)-Gustavo Correa, "Pérez Galdós y la tradición calderoniana", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, oct.1970-En.1971, n. 250-2, pp. 221-241. Sobre la sátira de la venganza calderoniana a través de las ridículas y desajustadas actitudes de Don José Ido del Sagrario, v. este mismo estudio.

(181)- También Cansinos Asséns, "La evolución de la novela" (Tomo IV de La nueva literatura), Madrid, 1927, pp. 16-28, lo consideraba un "retrógrado" completo. Y Pardo Bazán nunca simpatizó con su ótica sobre lo femenino, según muestra Carmen Bravo Villasante: Vida y obra de Emilia..., cit. p. 131. Sin embargo, hubo en vida de Palacio Valdés otros críticos muy encomiásticos que glosaron el feminismo del novelista. Leah R. Wagenheim, por ejemplo, consideraba en 1929 que Palacio Valdés "may be classed with the moderns in his advanced views on woman"; v. su artículo en Hispania, XII, nov. 1929, p. 439.

(182)- Como demuestra L.Ch. Wells, Palacio Valdés's Vision of Women in his Novels and Essays, University Microfilms International, 1985, cap. I, la sociedad en que vivió el propio Valdés sustentaba esa clase de tópicos.

(183)-Marta y María, O.C.,I-71.

(184)-Ibídem, 14.

(185)-La hermana San Sulpicio, p. 1031.

(186)-La espuma, O.C.,II-256.

(187)-Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1983, y también en "La imagen de la mujer en la novela de la Restauración", en Mujer y sociedad en la España..., Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

(188)-Carmen Salazar es un personaje que manifiesta las ideas del

propio autor, según afirmó éste en entrevista mantenida con la reportera Leah R. Wagenheim, y recogida por ésta en el artículo cit. dos páginas atrás.

(189)-Papeles del doctor..., O.C., I-1518.

(190)-Papeles del doctor..., O.C., I- 1518 y 1519.

(191)-La alegría..., O.C., I-851.

(192) -La alegría...., O.C., I-851-2. El radical antifeminismo de Castell se reproduce en otros personajes igualmente inmorales de otras novelas de Palacio Valdés. Don Laureano, un viejo verde de El origen del pensamiento, afirma en O.C., II-527: "Después de todo [...] el destino de la mujer es ése, amar y llorar". En apoyo de sus cínicas afirmaciones sobre la condición femenina, don Laureano cita a Balzac, autor cuyas opiniones sobre la mujer y el matronio quedan así descalificadas indirectamente. Por otra parte, no es ésta la única ocasión en que las novelas de don Armando ponen en entredicho la opinión de Balzac: también en Maximina, O.C., I-391, se anota que el marido ha prohibido a la tierna recién casada la lectura de la Fisiología del matrimonio, de Balzac; esa ignorancia literaria de la niña se revela muy provechosa, porque Palacio Valdés nos enfrenta en este caso a una pareja extraordinariamente exitosa.

La Fisiología del matrimonio, es también objeto de debate y puntualizaciones por parte de los personajes peredianos en El buey suelto.... Es una obra que tanto Pereda como Palacio Valdés consideraban peligrosa y disolvente.

(193)-La inoperancia práctica de esta señora se hace patente a lo largo de la novela repetidas veces, pese a que Wells, ob. cit., p 194, considera a esta dama un ejemplar de mujer liberada. Las ideas de Palacio Valdés se han de buscar en la boca de Ribot, pero no en la de Doña Clara, que se presenta como mujer belicosa y ridícula. Doña Clara defiende con ardor su propia capacidad de adivinarlo todo y de intervenir en todo, y de ahí su alegato a favor de la intervención femenina en la vida práctica, incluso en la ciencia y los negocios. Su marido, que asiste con simulada aquiescencia a sus manifestaciones, en realidad no la dejará tomar las riendas; no contradice a su mujer jamás; pero la aparta con maña de los asuntos de peso, como la boda de la hija. Como botón de muestra, véase el cap. X de La alegría...; de repente, Doña Clara insta al pretendiente de su hija a mantener la conversación en inglés; interrumpe constantemente a su confuso interlocutor, y se proclama enterada de toda palabra y hasta pensamiento, de los presuntos novios; al fin, muy satisfecha, da por concluida la entrevista y ofrece su casa al aspirante. En ese momento, el marido, que se ha limitado a dar continuas muestras de asentimiento y admiración ante la conducta de la dama, interviene y fija un acuerdo muy distinto con el pretendiente. Sabas, cuya crítica es "implacable, pero sensata", ya había adelantado en el cap. V: "-;Mi tía Clara es una imbécil! No ha servido en toda su vida más que para hablar en inglés con las institutrices y pasear su nariz borbónica por la Glorieta y la

Alameda. Pero mi tío Diego es el gallego más fino que ha nacido en este siglo. Se ríe de su mujer y es capaz de reírse de su sombra."

(194)-La alegría..., O.C., I-851-2.

(195)-Wells, ob. cit., p. 193 afirma que Palacio Valdés "notes that women have not talent for business". Sin embargo, a lo largo de las novelas del autor asturiano, diversos personajes femeninos dan testimonio de lo contrario. Hasta la inocente Maximina, ejemplar por excelencia de esa mujer ideal que Palacio Valdés predica y que está tan lejos de la vida extra-doméstica, se nos ofrece lúcida respecto al negocio, pese a que admite mansamente la errada decisión de su marido. Véase Maximina, cap. VIII.

(196)-v. La hija de Natalia, O.C., I-1707, 1762-3, 1765.

(197)-Ibíd., 1765.

(198)-La Espuma, O.C., II-181.

(199)-El origen..., p. 305.

(200)-Santa Rogelia, O.C., I- 1880-1.

(201)-Riverita, O.C., I-240.

(202)-La alegría del capitán Ribot, O.C., I-900.

(203)-Frente a quienes prefieren considerar incompatible la sublime delicadeza femenina con el prosaísmo de los números, Palacio Valdés opone aún otro argumento de sabor netamente realista: ¿Por qué entonces no se considera indelicado que la mujer tome la cuenta a la lavandera o la cocinera?.v. los comentarios al respecto de Leah R. Wagenheim, ob. cit., p. 445.

(204)-Wells, ob. cit., cap. III, y pp. 195-7.

(205)-La consideración del matrimonio como la gran meta femenina, y la exaltación de la labor doméstica femenina - la mujer es el ángel del hogar, y así da empleo a sus mejores facultades - acercan la perspectiva de Palacio Valdés al discurso tradicional, según es analizado por Geraldine M. Scanlon: La polémica feminista... cit., p. 58 y ss.

(206)- Wells, ob. cit., pp. 193-6. Las apreciaciones generales de Wells a este respecto se fundan en interpretaciones sobre personajes concretos que, en algún caso, no podemos compartir. Refiriéndose a Doña Carolina, de El origen del pensamiento, Wells, ob. cit., p. 74, afirma: "in doña Carolina Palacio Valdés suggests that women often create their own enslavement". Por el contrario: doña Carolina nada tiene que ver con esclavitudes femeninas; es una mujer taimada que conduce férreamente su hogar, pero elude toda discusión acerca de sus propias decisiones por el procedimiento de atribuir las al marido, al que se refiere como un

hombre enérgico y no es, como el lector y la propia dama saben, más que un pobre despistado.

Wells, ob. cit., p. 194, prosigue afirmando que los cinco ejemplares de mujeres "liberadas" que ofrecen las novelas de Palacio Valdés son: Rosa, de El idilio...; Concha, de El origen...; Soledad, de Los majos...; Doña Clara, de La alegría..., y Lalita, de La hija.... La inclusión de Doña Clara en este grupo, como ya explicábamos páginas más arriba, nos parece fuera de lugar; y hallamos sin embargo otras figuras femeninas no pertenecientes al período 1893-1923 que practican de hecho la independencia femenina: Isabel, en José (1885); Pepa Frías, en La espuma (1890).

(207)- Isidorito, en Marta y María (1883).

(208)-La alegría del capitán Ribot (1899)

(209)-Papeles del doctor Angélico (1918)

(210)-Doña Luz, en Doña Luz, O.C., I-83.

(211)-Juanita, en Juanita la larga, O.C., I-570.

(212)-El conde de Alhedín, en Mariquita y Antonio, O.C., I-501.

(213)-Faustino, en Las ilusiones..., O.C., I-227.

(214)-En acertadas palabras de Carole Rupe, La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera, Madrid, Pliegos, 1986, p. 11, "El amor se eleva en sus libros al rango del tema primordial de la vida".

(215)-Pepita Jiménez.

(216)-Las ilusiones del doctor...

(217)-Doña Luz.

(218)-Genio y figura.

(219)- Ibíd., capítulo IV, por glosar su generosidad, el narrador afirma: "su (de Rafaela) magnanimidad y desprendimiento eran tales, que siempre los ingresos resultaban para ella muy inferiores a los gastos"; en p. 70, el irónico narrador encomia de nuevo: "Rafaela, además, tenía estrecha conciencia, y, aunque parezca inverosímil en mujeres de su clase, no exigía ni pedía, y hasta rehusaba las dádivas de sus buenos amigos cuando pensaba que eran superiores a sus medios y recursos". En p. 154, de nuevo se reitera: "Rafaela, que era generosa en todo..."; Y en p. 167, la propia heroína corrobora con su conducta las afirmaciones anteriores: "Rafaela, por bondad y por orgullo, era generosa y desprendida..." así que la hallamos repartiendo entre parientes pobres y establecimientos de beneficencia lo heredado de su difunto marido, y "la gente profana decía, entre admiración y broma, que jamás había habido en el mundo aventurera más rumbosa,

ni más bizarra y espléndida mujer galante."

(220)-Doña Luz, O.C., I- 45:.."sus bienes, que ella misma administraba, y que iban mejorando..."

(221)-Genio y figura, O.C., I-690.

(222)Juanita la Larga, O.C., I-537: Juana madre, "gracias a su constante actividad, buen orden y economía, en todo lo cual su hija la ayudaba con inteligencia y celo, había mejorado de posición y de fortuna."

Sin embargo, como todas las heroínas de Valera, Juanita es generosa, y se presta a pagar lo sustraído por un viejo amigo de la infancia. Véase el cap. XXXV de la misma novela.

(223)-De otros personajes femeninos secundarios, , más oscuramente, podrían suponerse motivaciones primordialmente pecuniarias. Roxanne B. Marcus, "An Application..."cit., p. 261, afirma que doña Inés casó por interés con el mayorazgo don Alvaro Roldán, en Juanita...: "It becomes evident that Inés married him (el mayorazgo) not for love, but for his social position and for the power that it would bring to her". En el caso de Inés, nosotros no logramos percibir tal evidencia. Los motivos por los que esta figura casó con don Alvaro quedan sumidos en la oscuridad de su pasado, y en el transcurso de la novela quedan indeterminados, como tantos otros factores concernientes a este personaje. Pero es cierto que la energía administrativa de doña Inés linda con la tacañería o con la avidez más descarada: en O.C., I-576, paga los trabajos de Juanita en la tercera parte de su valor; en O.C., I-539, rechaza un hipotético segundo matrimonio de su padre temiendo que sus hijos vean mermada la herencia del abuelo...etc.

Otras mujeres tacañas atraviesan fugazmente las páginas de Valera: en Juanita la Larga, O.C., I-596, un comerciante que se halla secuestrado explica a sus raptos: "Los dineros son la Tarifa de mi mujer, y no los entregará aunque me degolleis".

(224)-Las ilusiones..., O.C., I-239.

(225)- Ibídem, 259.

(226)- Ibídem, 330.

(227)- Ibídem, 330.

(228)-Ibídem, 332.

(229)-Pasarse de listo, O.C., I-469.

(230)-Genio y figura, O.C., I-641.

(231)-Como señala Enrique Tierno Galván: Idealismo y pragmatismo..., cit., p.124, "don Juan no se equivocó nunca, respecto del dinero, ni ocultó la necesidad de él"; pero "Valera razonaba, fundamentalmente, como un mercader distinguido".

(232)-Pepita Jiménez, O.C., I-178-9.

(233)-Las ilusiones..., O.C., I-293. También en los cuentos de Valera, las mujeres se comportan con parecido orgullo y desinterés manifiesto; tras declarar su profundo amor, Calitea renuncia al amado: "en este mundo real tú puedes tenerme por muerta...".

(234)-Mariquita y Antonio, O.C., I- 998.

(235)-Pasarse de listo, O.C., I- 468.

(236)-Ibíd., 526.

(237)-Juanita la Larga, O.C., I- 542.

(238)-En Las ilusiones del doctor Faustino, cap. VII, Valera incluye una irónica digresión teórica destinada a demostrar que el dinero es atributo imprescindible del héroe novelesco. Sentada esta premisa, y antes de entrar en la descripción detallada del estado patrimonial de los Mendoza, el narrador advierte: "yo no he de apartarme un ápice de la verdad, suponiendo lo que no era. Suplico, pues, a mis lectores que me disculpen si caigo y hasta me arrastro y revuelvo en el más prosaico realismo". A continuación el narrador pasa a hablar de precios, deducciones, líquidos, reales...etc.

Entre bromas y veras, el narrador ha deslizado, por lo menos, las siguientes nociones: a) la realidad obliga a hablar de dinero puesto que el dinero es un dato determinante y necesario para comprender lo que seguirá; b) mencionarlo constituye el más "prosaico realismo"; c) su mención requiere una disculpa.

Así, el dinero se coloca tácticamente junto a otras realidades no omisibles pero inelegantes; que hay que tener bien presentes, pero sin abundar explícitamente sobre ellas.

(239)-Judith I. Knorst: Valera's Protean ... cit., 76 y ss.

(240)-Doña Luz, O.C., I-114.

(241)- Todas las heroínas de Valera, según José F. Montesinos: Valera o la ficción libre. Ensayo de interpretación de una anomalía literaria, Madrid, Gredos, 1957, p.205, buscan "un amor sin sombras ni manchas, sin hastío ni desengaño, obtenido sin sacrificar ninguna ilusión, idéntico con el ensueño..." y se caracterizan por su "recogimiento orgulloso".

(242)-Las ilusiones....

(243)-Ibíd.

(244)-Genio y figura.

(245)-Pepita Jiménez.

(246)-Juanita la Larga.

(247)-El Comendador Mendoza.

(248)-En la estructura novelesca de El Comendador Mendoza, el idilio entre el Comendador y Lucía "bien podría ser eliminado", como ya notó Alfonso Zamora Romero, en su Don Juan Valera (Ensayo biográfico-crítico), Córdoba, Tip. Artística, 1966, p. 112. La presencia de este episodio es muestra de la constante inclinación de Valera al tema del amor entre niña y viejo. Mario Maurín, "Valera y la ficción encadenada", Mundo Nuevo, núms. 14 y 15, ha intentado explicar en términos psicoanalíticos esa constante.

(249)-No compartimos, por tanto, la opinión de Judith I. Knorst: Valera's Protean..., ed. cit., p. 118, cuando atribuye el suicidio de Braulio, en Pasarse de listo, a su "gran locura", consistente en casar con una mujer mucho más joven. En las obras de Valera, ello no presagia obligatoriamente la tragedia. Creemos que Braulio perece como consecuencia de su inclinación a torturarse mentalmente "pasándose de listo"; lo que mata a Braulio es una falla de su propio carácter.

(250)-Sobre Costanza, v. Las ilusiones..., O.C., I-330; sobre Rafaela, v. Genio y figura, O.C., I-670-1; sobre Pepita, v. Pepita Jiménez, O.C., I-133.

(251)-Juanita la larga.

(252) Las ilusiones..., O.C., I-330.

(253)-Pepita Jiménez, O.C., I-119.

(254)-El comendador..., O.C., I-374.

(255)- Genio y figura, caps. V, VI y VII.

(256)-Las ilusiones..., O.C., I- 330.

(257)-Genio y figura, O.C., I-670-1.

(258)-Pepita Jiménez, O.C., I-120.

(259)-Caso de Doña Blanca y Don Valentín, en El Comendador.... Sin embargo en aquellas parejas en que el adulterio es cometido por el varón, éste se distingue por su torpeza e incapacidad de evitar las funestas consecuencias posteriores: recuérdese al mayorazgo casado con Doña Inés en Juanita la Larga, o a Don Francisco Mendoza, en Las ilusiones del doctor Faustino.

(260)-Las ilusiones..., O.C., I-331.

(261)-Genio y figura, O.C., I-687.

(262)-El Comendador Mendoza, O.C., I- 415.

(263)-Los sacerdotes de Valera frecuentemente encarnan la voz de

la autoridad moral que dirime cuestiones intrincadas de conciencia con piadoso y flexible criterio: páginas atrás ya vimos como un sacerdote admitía la conveniencia de una sana coquetería femenina; ahora es de nuevo este sacerdote quien predica el secreto para evitar un escándalo.

(264)-El Comendador..., O.C., I- 402.

(265)-Genio y figura, O.C., I-644.

(266)-Las ilusiones..., O.C., I-263.

(267)-Ibíd., 263.

(268)-Ibíd., 346.

(269)-Ibíd., 333.

(270)-Genio y figura, O.C., I-651.

(271)-Genio y figura..., O.C., I-656.

(272)-La penosa historia de esta pareja puede recomponerse a través de las referencias contenidas en Las ilusiones..., O.C., I-213-4, y 313.

(273)-Carole Rupe, La dialéctica del amor..., ed.cit., p. 103.

(274)- A Miranda en Un viaje de novios; a Víctor Cadalso, en Miau; a Pepe Castro, en La espuma; a don Jaime Pimentel, en Doña Luz...

(275)-Esto es particularmente habitual en la narrativa de Palacio Valdés y de Valera, según se desprende de nuestra exposición anterior. La novelística de Clarín, excepcional en más de un aspecto, muestra una heroína casada por conveniencia- Ana Ozores, en La Regenta- y un protagonista muy ventajosamente casado con la hija de su patrón - Bonis, en Su único hijo-. Ambos se ven encadenados a un cónyuge igualmente insatisfactorio; pero es que en ninguna de las dos novelas largas de Clarín aparece un matrimonio dichoso y compenetrado, ni de interés ni de ninguna otra clase.

(276)-Alguna vez concede, tras cuidadosa glosa del amor que une a los contrayentes, y previa aclaración acerca de la humildad moral y proximidad social que esgrime el ensalzado, una boda levemente ventajosa: caso de Tomás Quicanes, en La puchera, o de Leto, en Al primer vuelo. Además, la mujer virtuosa y el hombre virtuoso están contentos con su suerte. Véase al respecto el capítulo titulado "La desautorización de la riqueza".

(277)- Peñas Arriba, O.C., 2.200. En El sabor de la tierruca, Pablo describe al atolondrado Nisco la relación ideal entre marido y mujer abundando en la idea anterior:

..."el matrimonio en que el marido no sabe guardar su

puesto, es mal matrimonio; y el puesto se guarda valiéndolo el marido más que la mujer, es decir, siendo rey y señor de su casa, no sólo por más fuerte, sino por más entendido en cuanto le rodea en la esfera que ocupan ambos. Cuanto más tenga la una que aprender del otro, más se ufanará con él y más alta se pondrá en la consideración de las gentes." (O.C., 1069).

(278)-Él dirige incluso sus lecturas; él la sacó de un rincón provinciano para traerla a Madrid; él abre, en suma, nuevas expectativas a la niña. V. Riverita y Maximina.

(279)-Años de juventud del doctor Angélico, pp. 1587-92 y La hija de Natalia, p. 1663.

(280)-La señora de Belinchón, en El cuarto poder.

(281)-La discreta ascensión social de esta señora viene mostrada a través de un cuidadoso análisis de las progresivas alteraciones que se producen en su vestuario y particularmente en su tocado. El muy gráfico y significativo pasaje puede consultarse en El cuarto..., O.C., I-484-85.

(282)- Las novelas de Palacio Valdés transparentan la afinidad del autor con una teoría que, según Eric Hobsbawm, La era..., ed. cit., p. 356, "ha sido elaborada por los hombres sobre el desamparo y la dependencia femeninas, en ocasiones patológicamente exagerada en las ensoñaciones masculinas, y otras veces puesta en práctica con la selección y formación de una esposa-niña por su futuro marido". Acerca del peso que la experiencia personal de Palacio Valdés, durante su primer matrimonio, pudiera tener sobre su inclinación literaria a la esposa-niña, v. Angel Cruz Rueda: Armando Palacio Valdés. Su vida y su obra, Madrid, Saeta, 1949.

Por otra parte, Palacio Valdés es consciente de la condición precaria de la mujer, según vimos en la Primera Parte de nuestro trabajo; por eso, considera lógico que las señoritas aspiren a un marido rico, y concede un éxito, a veces extraordinario a las parejas en que ellas ascienden de clase social: pero los hombres que logran un matrimonio aventajado o lo persiguen son castigados con la frustración, el ridículo o la tragedia. Ello no obsta para que alguno de sus cazadores más avezados, como Pepe Castro, de La espuma, desarrolle ante el lector una cuidadosa estrategia destinada a conseguir la mano de una linda heredera, y vea coronados sus esfuerzos por el éxito.

(283)-Tristán..., O.C., I-1371.

(284)-Las ilusiones..., Genio y figura, y El Comendador..., respectivamente.

(285)-Fortunata y Jacinta.

(286)-La Montálvez, cap. XV: Verónica cree casarse con un "Creso" que será capaz de sostenerla en lujoso tren; Mauricio, que está

secretamente en bancarrota, pretende la boda pensando en los inexistentes caudales de su futura.

(287)-En cuanto a la rigurosa castidad que exige a toda heroína "matrimoniable", Pereda no está sólo. María Alicia García Andreu, "La relación íntima de Galdós con la literatura popular", Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas, 1978, ha demostrado que éste es un principio operativo también en ciertas novelas de Galdós - Tormento, en particular -, y Pardo Bazán recoge igualmente este axioma de la época, aunque mostrando su habitual reticencia frente a las convenciones de la moral sexual imperante. Por otra parte, es notorio que Valera se aparta marcadamente de las coordenadas peredianas en este aspecto: en Valera, la cualidad femenina más exitosa no es la castidad, sino la travesura graciosa.

(288)-María esconde púdicamente su tobillo camino del mercado en El sabor de la tierruca Capítulo XVIII; Carmen rechaza recatadamente las aproximaciones imprudentes de Pedro Sánchez en la novela del mismo título...etc.

(289)-Su novelística es la única en que el narrador reitera una y otra vez esta clase de observaciones.

(290)El burqués, Madrid, Alianza Universidad, 1977, pp.135 y ss.

(291)-Sin embargo, la honestidad burguesa, avisa Sombart, ob. cit., pp.135-6, viene siempre teñida de "una cierta hipocresía, desde el momento en que en los negocios basta con ser tenido por honesto. Lo que en ningún caso basta es serlo." . Así desembocamos de nuevo en otro tema favorito entre los novelistas de la Restauración: las apariencias. La sociedad vive para aparentar, tema que ya Larra acometía con disgusto y amargura. El mundo es un carnaval. Los de medio pelo se pretenden elegantes; los pobres, ricos; los deshonestos, honrados. El extraordinario desarrollo que el tema de las apariencias tiene en la novelística de Galdós ha sido anotado por Robert M. Fedorchek, "Social Reprehension in La Desheredada", Revista de Estudios Hispánicos, 1974, VIII, n. 1, pp. 43-60 : "Appearances are a central concept in El amigo Manso (doña Cándida), Tormento, La de Bringas, Miau (doña Pura), and Misericordia (doña Paca and Ponte Delgado), and in La desheredada..."

(292)- Palacio Valdés, si bien premia también indefectiblemente la castidad de sus heroínas, y se cuida de anotar la rigurosa honestidad de las más sobresalientes- la protagonista de La hermana San Sulpicio sale del claustro para ir al altar; Maximina está tan fuera de toda sospecha que hasta siente reparos en descotarse para acudir a una fiesta -, pero jamás consiente en boca del narrador una concepción crudamente mercantilista de la honra.

(293)- De Sotileza, La puchera, De tal palo..., respectivamente.

(294)-Los pazos de Ulloa, cap. X.

(295)-Los pazos..., O.C., I-205: "...en las ciudades pequeñas, donde ningún suceso se olvida ni borra, donde gira perpetuamente la conversación sobre los mismos asuntos, donde se abulta lo nimio y lo grave adquiere proporciones épicas, a menudo tiene una muchacha perdida la fama antes que la virtud, y ligerezas insignificantes, glosadas y censuradas años y años, llevan a la doncella con palma al sepulcro."

(296)-Pascual López. La cita correspondiente está recogida en la Parte I de nuestro trabajo.

(297)-Feíta se burla a carcajadas de las precauciones que adopta Mauro para que el cotilla Cova no los sorprenda juntos. "A Feíta se le podrá poner toda clase de defectos, menos el de recatarse y disimular", dice el narrador en Memorias..., p. 481.

SOBRE EL ADULTERIO

Es notorio que, en la novela decimonónica, el adulterio femenino tiene el rango de un tema mayor, mientras que el adulterio masculino suele entrar dentro de lo anecdótico e incidental. Según intentaremos demostrar a continuación, ello se debe a la conjunción de varios factores: la concepción burguesa del matrimonio, la peculiar condición femenina en la sociedad novelada, y el apogeo del naturalismo literario, entre otras.

En la historia de las sociedades occidentales, el matrimonio burgués es una institución de carácter socio-financiero. El matrimonio es cimiento de la institución familiar, célula básica del organismo social y económico(1). En la sociedad burguesa, el matrimonio es concebido como instrumento de alianzas financieras, e incluso se prevé una vía distinta, extramatrimonial para el desarrollo de la pasión erótica(2).

La propiedad se trasmite de padres a hijos a través de la herencia. Ello implica que la certidumbre de paternidad constituye uno de los puntales psicológicos de la institución familiar(3). En consecuencia, la fidelidad amoroso-sexual de la mujer al marido es imprescindible, mientras que la del esposo a la esposa se producirá o no atendiendo a otras consideraciones. De aquí se desprende la diversificación de roles y el desdoblamiento de la moral sexual convencionales en la sociedad burguesa: la mujer debe fidelidad al marido y sus faltas a ella constituyen errores que atentan contra los cimientos de la organización social; las infidelidades del esposo tienen, en principio, una trascendencia social menor.

Así, la moral sexual decimonónica asumía como meros episodios anecdóticos, pecadillos menudos, las faltas masculinas a la fidelidad conyugal - véanse los muy diferentes tratamientos de que el delito de adulterio es objeto en nuestro Código Penal(4)- mientras prestaba una envergadura de error trágico a las mismas faltas cometidas por las mujeres. El adulterio del hombre carece de la trascendencia social, y por tanto, del interés narrativo, que se atribuye, en el siglo XIX, al femenino.

Así, sobre el problema matrimonio/adulterio incide otra cuestión: la condición femenina. La precaria condición femenina ante la ley y la sociedad del siglo XIX nos es sobradamente conocida hoy. La mujer tiene limitadas sus capacidades legales(5), le son vedadas la mayor parte de las profesiones(6); y psicológicamente se la supone veleidosa, frágil y poco fiable(7).

A la mujer se le adjudica, en consecuencia, un papel dependiente y sometido al varón. Es notorio que incluso Concepción Arenal, que levantó su voz tempranamente a favor de la española, jamás pretendió para ella en el hogar sino un papel supeditado al del hombre(8).

El modelo femenino que ofrece el discurso burgués es el de una mujer esposa y madre, suave, complaciente, de balsámicos efectos anímicos sobre todos sus allegados, contenta con su suerte que consiste en ser el duende benéfico del hogar. Sus deseos y aspiraciones son de índole afectiva; su comportamiento

responde a la axiomática "honestity " burguesa(9).

El panorama narrativo europeo del siglo XIX se halla repleto de figuras femeninas de extraordinaria magnitud, que no se ajustan al arquetipo descrito. Desde madame Bovary a la Regenta, desde Ana Karenina a Nana, las novelas que marcan un hito en la segunda mitad de siglo, colocan una figura femenina en el centro del relato, que además lleva su nombre por todo título. El conflicto de la personalidad femenina aparece, pues, como materia novelable preferente.

Y por fin, no puede ser casual el que las grandes novelas del adulterio, en el s. XIX, se produzcan coincidiendo con el apogeo del naturalismo literario. El objetivo de todo escritor naturalista consiste en estudiar al hombre sometido a las condiciones de "raza-medio-momento"; y extraer de ese estudio unas conclusiones que permitan mejorar la condición humana, contribuyendo así al progreso general.

Es sabido que el naturalismo, al pretender un análisis desapasionado y minucioso de la realidad humana, empujó a los narradores hacia el desvelamiento de situaciones escabrosas o patológicas; el adulterio, uno de esos fenómenos moralmente inaceptables, atrajo muy específicamente la atención de los novelistas, que hicieron un estudio cuidadoso del problema(10).

Por otra parte, el gran público debió asistir con morbosa curiosidad al escándalo social provocado por la disección naturalista de las más secretas realidades familiares; esa curiosidad morbosa fue conscientemente explotada por ciertos

editores y autores de segunda fila(11).

En lo que respecta al grupo de grandes narradores españoles de la Restauración, el adulterio es también un asunto preferentemente atendido: ni uno solo de entre ellos deja de tratar por extenso el problema, y varios dedican toda una novela al análisis de la mujer adúltera. En la perspectiva que cada uno de ellos adopta frente a este tema, incide su concepción del matrimonio y su visión del organismo social.

Podría pensarse que la proliferación de adulterios en nuestra gran novela de la Restauración se deriva de la presencia de un tema característico en esta narrativa: la decadencia aristocrática, recientemente estudiada por Heriberto del Porto (12). No es así, puesto que el adulterio es un tema que desborda el grupo novelístico de la degeneración aristocrática. No aparece sólo como rasgo reprobable en la conducta de una clase social determinada, sino también como dolorosa reacción de conciencias desgarradas en personajes no sujetos a la vida urbana elegante: recuérdese a Fortunata de Galdós, o a Rogelia, de Palacio Valdés.

El adulterio femenino aparece más bien ligado en la mayoría de los casos, con el matrimonio de conveniencias. Con frecuencia, la mal casada y su posterior adulterio son producto de un matrimonio de interés. Biruté Ciplijauskaitė, en un excelente estudio(13) que dedica a cuatro grandes novelas europeas - Madame Bovary, de Flaubert; Ana Karenina, de Tolstoi; Effi Briest, de Fontane; y La Regenta, de Alas - ha analizado las semejanzas y diferencias habidas entre los personajes centrales, la estructura

general, y las consecuencias - indefectiblemente funestas - que se atribuyen al adulterio femenino en estas obras, emparentadas todas ellas por su carácter común de obras maestras y por el hecho de girar en torno a un núcleo narrativo central: el adulterio femenino. Como resultado, afirma que

"en el siglo XIX, el adulterio tiende a presentarse no como un dilema exclusivamente individual, sino como una confrontación con el código social establecido." (14).

En las mejores novelas españolas de la época, el adulterio llega a adquirir idéntica trascendencia, según veremos. Pero lo cierto es que un factor que no interesa a Ciplijauskaitė, el origen económico del matrimonio fracasado, interviene muy activamente en las narraciones españolas. Frecuentemente, los narradores se cuidan de anotar que esa mujer insatisfecha, posteriormente desleal al marido, se ha visto impelida a contraer un matrimonio ajeno al imperativo amoroso: desde Ana Ozores, de Alas, despiadadamente asediada por sus tías, hasta Fortunata, de Galdós, que se ve empujada a saciar sus ansias de respetabilidad con un muchacho desequilibrado y físicamente desprovisto de todo atractivo; desde la lozanísima Lucía, que se ve atrapada por Miranda, un cazadotes ajado -al que sólo de pensamiento será infiel-, hasta la traviesa Costanza, que planea sabiamente un matrimonio de interés, pero no se resigna a dejar de disfrutar los goces eróticos, todas han hecho una boda de conveniencia(15).

De la importancia que los autores de las respectivas

novelas conceden al origen de ese matrimonio desleal la fe la dilatada atención que se concede a los preliminares de la boda: Leopoldo Alas dedica todo el capítulo "Cinco" de La Regenta a mostrar cuán acorralada por sus tías se encontraba Ana Ozores y hasta qué punto casarse era una necesidad perentoria(16); Fortunata también se encuentra entre la espada y la pared a lo largo de la Parte II de Fortunata y Jacinta, y hasta la víspera de la boda está dudando si prestarse o no a ella(17); Un viaje de novios se abre ya con la boda de Lucía, pero Pardo Bazán dedica el capítulo II de la novela a mostrar cómo se fraguó ese matrimonio de interés, así como las serias y fundadas dudas que el proyecto suscitó entre los encargados de la niña(18); Costanza sostiene una cálida y equívoca relación con su primo durante los capítulos IV a VIII de Las ilusiones del doctor Faustino; todo el cap. XI de la novela se destina a mostrar el desgarró interior de la niña, que duda entre los afectos del corazón y las necesidades del bolsillo, para decidirse por fin a atender estas últimas(19).

Muy raras veces se ofrecen en la novela de la Restauración relaciones amorosas estables y dichosas. Y ello ocurre indefectiblemente en el seno del matrimonio. Es decir: sólo el amor institucionalizado, ordenado socialmente, puede resultar satisfactorio, y en ello parecen coincidir todos los narradores. En principio, decir matrimonio equivale a decir institucionalización del amor. La mujer debe amor y fidelidad al marido. Pero el matrimonio, en la sociedad novelada por los autores de la Restauración, es frecuentemente un tema comercial, es un contrato cuyo ordenamiento depende de imperativos sociales

y no de los impulsos íntimos(20); de ahí el conflicto, de ahí el adulterio; adulterio que es analizado y manifiesta ser síntoma de una sociedad contradictoria y que resume, en el plano de lo individual, el desajuste de los valores colectivos. El adulterio constituye el reverso de la institución matrimonial.

De la complejidad con que en la época ven los novelistas el tema del matrimonio es buena muestra el que las defensas ingenuas o simplistas, como la de Pereda en El Buey..., susciten la burla o la crítica despiadada(21). A través de la narrativa de la Restauración vemos desarrollarse un amplio debate sobre el tema(22): todos los autores repudian de una forma u otra la concepción mercantilista y utilitaria de las relaciones humanas que achacan a la sociedad de su tiempo; cada uno de ellos da su visión personal sobre el matrimonio idóneo y sobre el matrimonio desleal, sus orígenes y su peculiar forma de corrupción; todos ellos ofrecen una particular perspectiva sobre el gran tema de la mujer adúltera y sobre las prácticas comúnmente achacadas a la sociedad de la época: el matrimonio de interés; la diversificación -vista o no como injusta- de la moral sexual.

En el tratamiento del adulterio, Pereda y Palacio Valdés son los más inclinados a delimitar el tema ciñéndose a la aplicación de unos criterios morales. El resto de los autores hace intervenir factores más complejos que enriquecen y matizan su perspectiva.

Pereda sitúa el adulterio exclusivamente en los matrimonios de interés, lo cual, dados los términos en que Pereda trata este

tipo de matrimonios, equivale a decir que el adulterio es consecuencia de otra conducta inmoral originaria. En sus novelas, el Berrugo, de La puchera, Clara, de Pedro Sánchez, Verónica, de La Montálvez, cometen adulterio. Todos ellos han contraído un matrimonio de interés: Verónica se ha casado, a instancias de su madre, para salvar a la familia del naufragio económico(23). La "compasiva" y "dulce" Cruz, mujer del Berrugo, "si no era de cepa de señores, contaba con un buen qué"; su marido no debió pretenderla por amor, puesto que enseguida "se supo que el jándalo se complacía en contrariar todas las inclinaciones y todos los gustos y deseos más nobles de su mujer" (24). Según explica Pilita a Pedro Sánchez, Clara se ha casado aconsejada por su padre:

"como vosotras no servís para pobres, lo mejor será, hija mía, que te humanices un poco con los hombres... hasta que des con uno que cargue con el peso que desde hoy no podré llevar sobre mí, por alejarme de vosotras quizás para siempre... Y no te descuides ni pidas gollerías, que la necesidad es grande y el tiempo corto..." ¡Y mira qué casualidad!... aquel mismo día, como quien dice, pareciste tú por casa."(25)

Ninguno de estos adúlteros cae por amor; en todos los casos, el personaje establece unas relaciones eróticas non sanctas contaminadas por el interés: a Verónica, su amante la saca de apuros repetidas veces:

"Al principio andaba por ella Pepe Guzmán anticipándose "delicadamente" a las grandes crisis; pero llegó a parecerle un tantico pesada la "delicadeza" (26).

Por su parte, "el Berrugo podía tener una debilidad de cierta clase" con la criada, pero ésta lo que busca es el "gato"

de su amo y, cuando desconfíe de lograrlo personalmente, encomendará la tarea de seducción a su sobrino(27).

El cómplice de Clara en su adulterio es Barrientos, que según sabremos más tarde, ayudaba a sostener a la familia(28).

Y en todos los casos, los adúlteros de Pereda padecen una falla moral originaria, son malos: Verónica ha crecido como niña desamparada en medio de la "borrachera" de placeres en que vive la mejor sociedad madrileña, y se hará famosa en Madrid por sus liviandades(29); el Berrugo "era irreligioso, porque la ley de Dios le ataba las manos rapaces y le imponía deberes penosos"; se define como una "naturaleza inculta y vulgar, era irreconciliable con el buen sentido y esclavo de todas las supersticiones"(30). Y a lo largo de Pedro Sánchez, quedará comprobada "la falsa ley del corazón de Clara", que siempre fue una mujer "dura como una peña"(31). Así, en el ordenado mundo perediano, el adulterio es una práctica afín sólo a personajes viciosos o moralmente extraviados; y el adulterio no es jamás contemplado como un pecado de amor, sino que viene originado por la lujuria y el interés.

Palacio Valdés también aborda el tema del adulterio en términos exclusivamente morales, pero lo trata en su novelística con mucha más amplitud y detalle que Pereda. Wells(32) ha demostrado que Palacio Valdés concibe el adulterio como la forma más execrable de relación erótica; frente a los atenuantes que aplica a las prostitutas, el adulterio siempre aparece reprobable, delictivo y de desastrosas consecuencias. Caso

paradigmático sería el de Ventura en El cuarto poder: la adúltera provoca la muerte de la madre, la pérdida del honor de la hermana, el suicidio del marido... y el ostracismo social de toda la familia.

En las novelas de Palacio Valdés, tanto personajes masculinos como femeninos caen en diversas formas de extravío conyugal: Rogelia, Elena, Clementina (33)...cometen adulterio; adúlteros son Osorio, Antonio Salabert, Emilio ...; y lo mismo sospechamos de Guadalupe, la bella y rica esposa del general Reyes (34). En atención a la moral sexual de la época, a esas relaciones extramaritales se atribuye distinto significado según el sexo del cónyuge que las mantiene(35). Analizando la óptica de Osorio, uno de los maridos engañados, el narrador explica:

"su amor propio, aunque otra cosa aparentase, había sufrido mucho en los últimos años. No basta fingir desdén e indiferencia ante los extravíos de una esposa; no basta pagarle en igual moneda paseándole por delante de los ojos las queridas, hacer gala de ellas ante el público. Las armas serán iguales, pero las heridas que la mujer causa son más profundas y más graves que las del hombre". (36).

Precisamente es en La espuma, la novela que Palacio Valdés dedica a analizar la alta sociedad madrileña, donde se concentra el mayor número de relaciones ilícitas, donde se pormenoriza la corrupción del vínculo conyugal y donde mayor número de personajes se entregan a las aventuras eróticas. Es también en esta novela donde el autor muestra más a las claras el nulo papel que el sentimiento amoroso juega en tales relaciones adulterinas, y la enorme incidencia que, por el contrario, tienen el amor propio o la salvaguarda del prestigio social. Esa es precisamente

la raíz de la disipación en que vive la pareja Osorio-Clementina (37) y a esos imperativos responde también el comportamiento amoroso de otros personajes. A este respecto resultan reveladores los consejos que recibe Irenita cuando se queja de la liviandad de su marido:

"-No te aflijas, tonta. Con eso no adelantas nada. Procura, aunque sea haciendo un gran esfuerzo, aparecer indiferente. Ese es el mejor medio de que no te desprecie... Digo... el medio mejor es otro... pero no te lo aconsejo, porque no está bien aconsejar ciertas cosas... Si estás enamorada de él no des tu brazo a torcer, por Dios... Que no sepa estas penas tuyas porque eres perdida... Déjale que satisfaga su capricho, que él volverá a ti."(38).

Y también es en esta obra donde las relaciones adulterinas llegan a ser más disparatadas o excéntricas: Clementina, en broma, eso sí, llega a proponer a su amante que mate a su marido(39); y con toda desfachatez señala a Raimundo, cómplice de su pecado, que debe disculpar sus ausencias porque ha tomado otro amante, y "el engaño sería muy feo"(40); por su parte, Emilio es descubierto, sofocado y en deshonesto actitud, en la alcoba de su propia suegra(41)... Palacio Valdés logra provocar una intensa impresión de promiscuidad y desenfreno sexual(42), sin poner jamás en boca del narrador una expresión totalizadora en tal sentido, táctica inversa a la de Pereda, que en La Montálvez se hace lenguas de la liviandad de los personajes, pero apenas acierta a mostrar ante el lector los hechos que dan pie a tales afirmaciones.

En otras novelas de Palacio Valdés también se produce algún adulterio, pero se trata de una relación ilícita, individualizada

y peculiar, origen de un conflicto central, y por tanto de intensidad superior a las que aparecen en La espuma. Así, en El Señorito Octavio, El cuarto poder, Tristán..., El Maestrante y Santa Rogelia.

Palacio Valdés analiza mucho más detalladamente que al varón a la mujer adúltera. Y su actitud hacia ésta evoluciona a lo largo de su producción, como han anotado Lila Ch. Wells y José M. Roca Franquesa(43). En El señorito...(1881), ya aparece el arrepentimiento como posible camino de redención; en Tristán...(1912), el adulterio ya es incluso perdonado por el esposo; y en Santa Rogelia(1916), la completa expiación devuelve a la adúltera el derecho a la felicidad.

Palacio Valdés dejó constancia, en diversos escritos producidos a lo largo de su vida, de su repugnancia frente al "libertinaje" habitual en la novelística de su época(44). Por tanto, su creciente misericordia hacia la adúltera no procede de una relajación de la perspectiva moral primera, sino de un giro ideológico, como ha señalado Roca Franquesa(45).

Hacia 1896-7, el novelista se abre a nuevos horizontes: hacia esa fecha, su reciente segundo matrimonio y una importante crisis religiosa se conjugan en el ánimo del escritor que renueva el rumbo también en su obra(46). Precisamente, el muy diferente comportamiento, caracterización y destino de las heroínas adúlteras en la etapa anterior y en la posterior a 1896 constituyen, según Roca Franquesa, un dato revelador: mientras Amalia y Clementina carecen de pudor y de conciencia moral -

jamás se les cruza por la mente lo profundo de su envilecimiento -, Elena y Rogelia se ven invadidas por un profundo remordimiento redentor; en el retrato de estas últimas, el autor ha basculado hacia factores espirituales que el naturalismo le llevó a obviar en las primeras. A Rogelia, de Sinfonía pastoral, se le conceden por fin la expiación, la redención completa y la felicidad(47).

Galdós, Clarín, Pardo Bazán y Valera, abordan el tema del adulterio atendiendo, no sólo a factores morales, sino también a otras consideraciones que enriquecen y matizan su perspectiva.

En sus Novelas Contemporáneas, Galdós estudia reiteradamente el problema de la infidelidad conyugal, del adulterio, que viene directamente ligado a la fragilidad congénita del matrimonio al uso y a la ofuscación pecuniaria habitual en los personajes(48).

Galdós muestra que el matrimonio al uso es una estructura muy vulnerable frente a los espejismos sociales(49), pero no deriva, como ya vimos en otro lugar, el fracaso de la pareja del matrimonio de conveniencia. Adúltera será Rosalía, en La de Brindas, de quien no sabemos que se haya casado por interés; sin embargo, Fidela dejará corrido a Morentín, pese a que la suya fue una boda de conveniencias, un "sacrificio repugnante". Adúltero será Juanito de Santa Cruz, que vive un matrimonio concertado por los padres, pero también lo será Eloísa, que se casó por propia iniciativa con Carrillo.

En la novelística de Galdós se señalan las muy distintas expectativas que la sociedad convencional ofrece a hombres y

mujeres(50). Sin duda, esto explica la diversificación que el autor establece a la hora de caracterizar y dotar de un destino al personaje adúltero. El adulterio femenino es un calvario que adopta una variada gama de matices a lo largo de toda la producción novelesca. Las grandes adúlteras que pecan por amor - Pepa Fúcar, Fortunata(51)...- sufren un largo tormento interior hasta sobreponerse a su ingrata condición social (Pepa Fúcar) o morir (Fortunata). Las otras, las que se entregan atendiendo al interés - Eloísa, Rosalía de Bringas...- padecen una forma de extravío moral que no tiene más salida que el fango. En contraste con la esposa desleal, los hombres que se precipitan al adulterio - sea Manuel de Pez, José Manso o Juanito de Santa Cruz(52) - son cínicos varones movidos por la lujuria, que adoptan las fórmulas sociales establecidas, que sólo desean pasar un buen rato y pretenden, sin embargo, mantener su matrimonio intacto(53).

En la novelística de Clarín, el adulterio también aparece ligado a la fragilidad que se advierte en la propia institución matrimonial. Como ya señalábamos en otro lugar, la degradación del matrimonio, convertido en un contrato puramente comercial, relega la pasión amorosa al ámbito de lo extra-conyugal(54).

De ahí la institucionalización de las relaciones adulterinas que se advierte en la sociedad novelada por Clarín. Y de ahí también el escaso interés que este autor siente por la figura de la prostituta, tan habitual sin embargo en la narrativa de la época.

Y si admitimos que la severidad con que los personajes y sus

vicios son mostrados por el autor abona la conclusión de que éste concibió sus novelas largas como rigurosos y sistemáticos análisis que en sí mismos aportan la denuncia social(55), el naufragio de los matrimonios de Ana y Quintanar o de Bonis y Emma, así como los adulterios respectivos, no pueden considerarse, como ha pretendido algún crítico(56), accesorios meramente anecdóticos de la novela clariniana, sino uno de los puntales de la crítica social contenida en las obras del asturiano(57).

De este modo, si bien se ha señalado(58) que La Regenta puede alinearse junto a las grandes novelas de su tiempo en virtud de su especial atención al tema del adulterio femenino, precisamente difiere de todas ellas por la superior carga de crítica social que contiene: la insatisfacción conyugal de Ana Ozores no viene propiciada por una deformación patológica en la personalidad de la dama, como en el caso de Mme Bovary(59); ni constituye meramente la culminación de una cuidadosa y acertada estrategia psicológica con que un seductor desaprensivo consigue romper un matrimonio feliz, como en El primo Basilio; tampoco es la historia de un amor compartido y más fuerte que cualquier otra atadura personal anterior, como en Ana Karenina. En La Regenta el adulterio femenino no se produce como episodio excepcional en el panorama descrito; muy al contrario: lo concebido como excepcional, según insiste repetidamente el autor, fue la larga resistencia que Ana Ozores opuso frente a la posibilidad de esta clase de relaciones ilícitas. El adulterio de Ana es resultado de una larga presión sostenida, no individualmente por Mesía, que no

tuvo más mérito que estar a mano cuando la Regenta se rindió al fin(60), sino por toda la población. Lo que Clarín ha presentado, tanto en La Regenta como en Su único hijo, es la desintegración del amor y de la familia(61) en una sociedad burguesa que se caracteriza por su egoísmo y su espíritu utilitario; una sociedad en que se da rienda suelta a la voracidad individual en todos los órdenes mientras se aplaude la generosa exaltación romántica de puertas afuera. Los protagonistas de Clarín, Ana Ozores y también Bonis, son seres extraordinarios en su medio por la inocencia de que aún son capaces: de una u otra forma están aislados del encenagamiento general de las conciencias que advertimos en su medio. Pese a todo, Clarín ha querido mostrar que las rectas relaciones personales se enrarecen e imposibilitan en medio semejante; Ana Ozores termina por hundirse socialmente en medio del escándalo; Bonis sufre una feliz revolución íntima gracias al hijo, pero su fortuna social no es mayor que la de Ana y acaba siendo objeto de irrisión pública.

El adulterio y la prostitución de la mujer no son temas centrales en la novelística de Pardo Bazán. En concreto, la abundancia de heroínas calculadoras, adúlteras o prostituídas que muestran otros autores, contrasta con la perspectiva de esta escritora. En ella, el adulterio femenino es una opción emocional a la que podrían inclinarse varias heroínas -Carriña, en Una cristiana; Lucía, en Un viaje de novios- incluso sin recurrir a consideraciones pecuniarias y movidas exclusivamente por el amor; pero nunca es ésa la opción elegida; precisamente la resistencia de ambas esposas a la posible relación adulterina culmina en un

rotundo éxito gracias al apoyo del sentimiento religioso, firmemente arraigado en ambas(62).

Contrariamente a lo apuntado por Carmen Bravo(63), la mujer no "sucumbe siempre", ni siquiera en la época "naturalista" de la condesa. Lucía no se entrega a Artegui; Nieves no se rinde a Silvio; Nucha no se echa en brazos de Julián... etc. Aunque sí es cierto que abundan las cópulas 'non sanctas' en que un tipo de mujer, apasionada, primitiva y desprovista de artificio, se entrega sin reservas: Esclavitud en Morriña; Amparo, en La tribuna; Manuela en La madre naturaleza... etc.(64).

En algún otro caso aislado, el adulterio se evita gracias a la misma circunstancia que lo propiciaba: en El cisne de Vilamorta, durante su veraneo gallego, Nieves tropieza con el poeta romántico de la villa, Segundo, que la insta a un amor apasionado. Pero la fría, insustancial y cobarde dama, antepone a toda otra consideración su comodidad y seguridad presentes, de modo que los avances del fracasado seductor son repelidos en virtud del mismo principio que los provoca: la aureola que la distancia social presta a la bella(65). En el fracaso de esta historia de seducción, el corsé de Nieves adquiere la categoría de obstáculo material decisivo. El poeta está obsesionado por cerciorarse de que, bajo el acerado corsé, late un corazón femenino(66). Y cuando logre, con premeditación y alevosía, colocar su mano acariciadora sobre el pecho de la bella, en medio de la oscuridad, tropezará con las ballenas del corsé una y otra vez(67). El corsé, coraza de la moda y la costumbre, protege a Nieves, y puede considerarse un trasunto material de las

oprimientes convenciones sociales en que se atrinchera la mujer. Las frías ballenas del corsé representan la coraza convencional de que se reviste ella frente a cualquier asalto del sentimiento(68).

Sí aparecen, en cambio, maridos adúlteros: así Moscoso(69), que mantiene relaciones con la sirvienta Sabel antes y después de casado, o Miranda(70), que se enreda durante su viaje de novios con "una rata de proscenio". Es interesante reseñar que se trata justamente de los maridos que sostienen explícitamente una interpretación tradicional del honor conyugal, interpretación que queda así automáticamente descalificada: Miranda, que no ha tenido reparo en sazonar su viaje a París con aventuras licenciosas, repudia indignado a la inocente esposa por suponerla infiel; Moscoso, "entendía el honor conyugal a la manera calderoniana, española neta, indulgentísima para el esposo e implacable para la esposa"(71). Por otra parte, las ilícitas relaciones de estos maridos se vinculan a una degradación moral que los incapacita para el autodomínio de los impulsos naturales(72).

Lo más notorio en Pardo Bazán es su nula tendencia a identificar adulterio con femineidad, identificación que es frecuente en otros autores(73). Los atentados a la institución familiar, y concretamente el delito de adulterio, son preferentemente achacados a personajes masculinos, pese a que es la mujer quien, en sus obras, aparece cargando con el fardo más pesado de la pareja.

Ciplijauskaitė afirma que la novela del adulterio

"representa también el despertar de la conciencia femenina y el primer intento de sacudirse de encima el papel tradicional impuesto por el hombre."(74).

No dudamos de que, al representar la caída de una mujer en el adulterio, los narradores están mostrando la existencia de una insatisfacción femenina profunda, y, si desean hacer verosímiles los movimientos de su heroína, convirtiendo en explícitas las contradicciones de una sociedad.

Pero es curioso constatar que la autora femenina y feminista entre el grupo que nos ocupa, Emilia Pardo Bazán, es precisamente la más reacia a mostrar casadas en adulterio. Muestra, sí, a mujeres que se encuentran al borde de él - Nieves, de El cisne de Vilamorta; Lucía, de Un viaje de novios; Carmiña, de Una cristiana y La prueba... - pero consiguen contener o superar su delictiva inclinación. Frente a estas mujeres, la brutalidad de algunos varones, su manifiesta incapacidad para asumir un código ético, y su incontrolada supeditación a los instintos es evidente(75).

Seguramente la explicación se halla en el hecho de que Emilia Pardo padeció en propia carne la infravaloración de que eran objeto en su tiempo las facultades femeninas: se suponía que lo femenino era una patología de lo humano, una manera frágil y enferma de ser persona(76). La mujer estaría sujeta a vaivenes fisiológicos y emocionales que escapaban a su propio control. Frente a tales opiniones, la Pardo se complace en ofrecer

heroínas que arrostran toda suerte de conflictos afectivos, y aun ligadas a un ser moral y físicamente repugnante(77) saben mantenerse leales al marido y respetar un código moral por encima de todo.

Por otra parte, como ha anotado Ciplijauskaité(78), en la novela del siglo XIX, dadas las condiciones sociales existentes, parece casi obligada la destrucción final de la mujer adúltera(79). Pardo Bazán, antes de ofrecer al lector su heroína en holocausto, prefiere buscar para ella otra salida, habitualmente apoyada en la fuerza del sentimiento religioso(80).

Valera también se resiste a destruir a sus traviesas heroínas. Aniquila a unos adúlteros, pero concede a otros la continuidad psicológica y social. En el primer grupo se incluyen: Faustino(81), Doña Blanca(82), Rafaela(83)..., personajes que adolecen de alguna falla psicológica o moral y en que el adulterio se liga a algún conflicto interior previo a la falta, conflicto que los atormenta y los lleva a la tumba; al segundo grupo pertenecen Costanza y Rosita(84). Aquélla no sólo salva su matrimonio tras su relación delictiva con Faustino, sino que continúa subyugando felizmente a su marido y no pierde un ápice de su aplomo personal o social; se queda sin amante al morir su primo, y eso es todo. Rosita, por su parte, despliega una constante actividad social a lo largo de su matrimonio en Las ilusiones... y la veremos convertida en una pequeña autoridad social en novelas posteriores, pese a que mantiene relaciones extramaritales non sanctas.

Valera despoja la entrega amorosa extramarital de los tintes funestos habituales en otros autores, particularmente en Pereda. Dadas las relaciones intersexos que Valera dibuja en sus novelas, el adulterio podrá ser muy frecuente, pero si lo comete un personaje femenino, no por ello el matrimonio resultará menos feliz.

Ello puede ser explicado atendiendo a la extraordinaria calidad de las mujeres de Valera. Sus heroínas actúan con plena independencia de criterio(85). Son ellas quienes toman sus propias decisiones y las llevan a la práctica; quienes estudian y juegan con los factores externos, quienes actúan sobre el entorno para obtener sus fines. Saben defender lo suyo con tesón y bríos: véase, si no, la apasionada discusión de Pepita con el Vicario(86), la violenta reacción de Rosita frente a los desdenes del doctor(87), el firme egoísmo que se oculta tras la juvenil y traviesa apariencia de Costanza(88), la honda renuncia que practica María por amor a Faustino(89), la paciencia y habilidad con que Juanita la Larga reconquista el respeto social...etc.(90).

Es más: debe anotarse que en las novelas de Valera es habitual el dominio femenino en las relaciones intersexos(91): las hijas dominan a sus padres (Rosita, Costanza)(92), las novias a sus galanes (Juanita, Pepita, Costanza)(93) y las esposas a sus maridos (Doña Blanca, Nicolasa, Beatriz)(94).

En cabal correspondencia a la beligerancia femenina, Valera suele mostrar varones complacientes y resignados, cuando no

francamente sometidos al albedrío de la mujer. Muy ilustrativa con respecto a esta tendencia general de dominio femenino, resulta la actitud de Faustino, que "era crédulo como un niño y sumiso como un esclavo"(95), en sus relaciones con Costanza; o la subordinación de Respetilla, que

"tenía además muchísimo cariño y muchísimo miedo a su mujer, y ni de pensamiento siquiera se atrevería a cometer la menor infidelidad"(96).

Caso aparte son don Jaime Pimentel (97) o don Juan Maury (98), que siguen su camino sin desviarse por causa de las heroínas; curiosamente son los galanes menos simpáticos, por su dureza y cálculo, al lector. No así las mujeres que sojuzgan y marean a los hombres; entre ellas, incluso Costancita, la más diabólica, hipócrita y engañadora, está llena de gracia.

Las hábiles maniobras de Costancita, que entretiene a Faustino en el secreto de las noches a la reja, mientras atrapa con pretendida ingenuidad la mano y el lucido patrimonio del marqués de Guadalbarbo, son la más graciosa y definitiva muestra del poder del bello sexo. Esta misma Costancita, sorprendida más adelante en flagrante infidelidad por su marido, logrará del viejo no ya el perdón, sino la absolución más completa. Con su sabia estrategia,

"el enojo del marqués fue trocándose en blandura y en indulgencia, y se sintió inclinado a perdonar. Al perdón dado sucedieron otros razonamientos más amorosos y tiernos aún, y el perdón dado se transformó en perdón pedido. Costancita estuvo magnánima. Perdonó al fin al marqués el que hubiese dudado de ella; y majestuosa, después de dar su perdón, subió de nuevo al pedestal de oro aquella diosa de la castidad, de la hermosura y de la elegancia. El Marqués volvió a encontrarse tan

contento, tan dichoso y tan satisfecho como antes."(99).

Igualmente hábil y subyugadora es la rozagante Nicolasa, que sólo se digna acoger - con secreto gozo - el cortejo del rico don Casimiro "previo el perdón de su inconsecuencia, pedido con humildad y concedido magnánimamente"(100). Después, la moza maneja tan cuidadosamente los hilos de la trama, que acorrala al viejo galán: o matrimonio o escarnio público(101). Se casan, desde luego; y todavía da muestras Nicolasa de su infinita sabiduría logrando que su pretendiente más guapo y contumaz acepte sin violencia la boda con Don Casimiro (102).

Ejemplo extremo de dominación femenina en el seno del matrimonio es el de la pareja don Valentín-doña Blanca:

"Una mirada de doña Blanca le confunde y aterra; una palabra de enojo de aquella terrible mujer hace que tiemble don Valentín como un azogado." (103).

Don Valentín es un caballero íntegro en su profesión y fuera de casa, pero sometido dentro de ella a la "doméstica tiranía de una mujer dotada de voluntad de hierro". De modo que el pobre señor "había abdicado por completo"(104) en lo que se refiere a la vida común, los negocios y la educación de su hija. Y sus intervenciones, perfectamente razonables, en tales asuntos, más de una vez son descartadas por su cónyuge con grosera violencia:

"-Cállate, Valentín, que no dices más que sandeces."(105).

Tan exagerada es la presión de la mujer en este matrimonio, que ya parece ingrata. La muerte de doña Blanca será recibida por

el marido como una liberación (106) y el propio narrador se detendrá a fijar el siguiente principio general:

"no hay cosa que envejezca y arruine más el brío y la fortaleza de los hombres que esta servidumbre voluntaria y espantosa, a que por raro misterio de la voluntad se someten muchos, cediendo a la persistencia endemoniada de sus mujeres."(107).

Sin embargo, cuando el yugo femenino es dulce, y labrado con las armas de la seducción, el personaje - y el narrador - se pliegan gustosamente a él. Tales eran los instrumentos de Costanza, según vimos antes, y son los de Juanita, Pepita o Beatriz, que a su marido "le dirigía una mirada amorosa, le sonreía dulcemente, le hacía un cariño, y don Braulio acababa de someterse."(108). Es decir: el dominio de la mujer es admisible, y hasta admirable; pero ha de estar fundado exclusivamente en el uso del poder femenino de seducción(109). En palabras de Jean Krynen :

"Cet art de séduire est ce que Valéra a mis au centre de la psychologie féminine. Ce qui l'intéresse ici c'est l'effort de la beauté pour se rendre chez la femme, consciemment et inconsciemment, infiniment désirable, et pour captiver les volontés."(110).

El arma principal de las mujeres es, por tanto, la coquetería. Pocas heroínas de Valera carecen completamente de ella. Caso aparte son doña Luz - para quien la coquetería era "un vicio ignorado y casi incomprensible" (111); o María, que no se porta como una joven juguetona y traviesa, sino como mujer enamorada, entregada y directa en su manifestación del amor. No puede ser casual que en la ficción novelesca ambas vean fracasar irremediablemente su matrimonio.

El resto de las heroínas de Valera tiene su pizca de coquetería o la maneja por arrobos. De Pepita Jiménez sospecha don Luis de Vargas "su poco de coquetería" (112); a Lucía la vemos recibiendo con sospechosa aplicación las conferencias que sobre astronomía o botánica le propina su querido tío(113); Juanita maniobra hábilmente jugando con sus atractivos y arrastrando tras de sí a don Andrés y don Paco(114)... Pero la maestra indiscutible en coquetería es Costanza, de Las ilusiones....

Costanza entretiene sabiamente a su atractivo y joven primo con pequeñas concesiones: por mediación de su doncella hace saber al criado de Fustino, quien desde luego lo comunicará a éste, que no sería mal acogido algún avance por parte del tímido doctor (115); recibe y lee la rendida carta que el mancebo envía de inmediato, tras lo cual avisa "casualmente" a su doncella de que tiene intención de bajar al jardín a las dos de la noche. Naturalmente, esto es transmitido a Faustino, quien, muy correctamente, interpreta tal capricho como una velada cita. Pero la gentil señorita, al encontrarse esa noche con Faustino en el jardín, todavía se hace la sorprendida: "¡Miren qué diablura de coincidencia!", exclama inocentemente (116). Aproximándose a la reja, provoca una declaración ardiente de su timorato primo, a la que responde sabiamente:

"de amor, ignoro lo que te diga. Soy muy niña y no sé qué debo sentir, ni siquiera qué debo pensar. Dame espera para que yo me interroque a mí misma y me estudie." (117).

La interrogación sigue siempre pendiente, porque poco más adelante explica a Faustino:

"Esta atracción la siente ya mi alma hacia ti; pero no es amor todavía. Es inclinación a amar." (118).

La sutileza virtuosista de esta "inexperta" niña todavía consigue prolongar la situación asegurando:

"Bien sabes tú que el amor es cosa terrible para una mujer [...]. A la vez que quiero amarte, tengo miedo de amarte." (119).

Las citas de Costanza y Faustino junto a la reja se repiten en el mayor secreto. Seriamente interrogada por la tía Araceli acerca de sus verdaderos proyectos, la joven contesta:

"será menester, lo primero, que me convenza yo de que soy querida, muy querida. Después... repito que allá veremos." (120).

Los designios de esta niña permanecen impenetrables hasta que su boda con el viejo marqués de Guadalbarbo va a hacerse ya pública. Es entonces cuando Costanza cita a su primo en la reja por última vez, para despedir al galán con la excusa de que su padre se opone a los amores entre ambos, no sin asegurar además: "Te amo", confesión que hace por primera vez. Y frente a los románticos proyectos de rapto que aventura él, Costanza se muestra tan elocuente, que Faustino incluso siente no se sabe qué agradecimiento. Como compensación, ella se deja besar en la frente.

Al detallar la "coquetería infernal" (121) de Costanza, el

autor ha mostrado el mecanismo central de que se sirve esta traviesa joven: la incertidumbre (122). La coqueta sabe mantener en suspenso a su galán para favorecer sus propios propósitos. La reserva equívoca respecto a los propios sentimientos, es sabiamente manejada por las heroínas de Valera que han de triunfar en el amor: Pepita, Juanita, Costanza, Elisa... emplean aunque sea parcialmente, esa técnica. En suma: el principio máximo del arte de la coquetería consiste en que:

"La duda de que una mujer ha hecho algo por alentarnos, debe quedar en pie."(123).

A debatir el alcance y limitaciones de la coquetería, su oportunidad y sus grados, dedica Valera varios pasajes de sus novelas. Desde luego, el exceso de coquetería puede llegar a ser perjudicial para la interesada: Elisa, una habilísima coqueta - que tenía "un refinamiento, un alambicamiento de coquetería, y no la coquetería llana y sencilla que por lo común se estila"(124) - y Costanza, otra gran virtuosa del coqueteo(125), verán sus asuntos enredados hasta desembocar en la tragedia: el suicidio de D. Braulio en el primer caso, y el de Faustino en el segundo.

Por otra parte, la oportunidad de una ligera coquetería es defendida incluso por cierto sacerdote, que se resiste a considerar el coqueteo como algo execrable y alecciona a la rigurosa doña Blanca:

"Si la coquetería es sin malicia, si el afán de agradar y el esfuerzo hecho para conseguirlo no traspasan ciertos límites, y si el fin que se propone una mujer agradando no va más allá del puro deleite de infundir cordial afecto y gratitud, digo que apruebo la coquetería." (126).

Parecida opinión debe sustentar el propio autor. El alambicamiento de la coquetería no ha de ser tal que empañe la naturalidad en el amor. Implícitamente se deduce tal aseveración del hilo argumental de Pasarse de listo. En esta novela, Beatriz e Inés debaten sobre la coquetería manteniendo puntos de vista distintos respecto a la oportunidad del artificio en el amor. Beatriz insta a su hermana a coquetear para cazar un buen marido; pero como Inés se resiste, explica:

"El coqueteo es, pues, un rito, un culto, una plegaria, una evocación del amor para que venga. Digo esto a fin de que te dejes de gazmoñerías y vayas siendo algo coqueta. Y como yo deseo que lo seas con distinción y suavidad, y sin desafuero de ninguna clase, con la compostura y modestia que se requieren y conservando ese maravilloso candor, ese aspecto de inocencia purísima que Dios ha puesto en tu ademán y en tu semblante, por eso te recomiendo el arte divino." (127).

Pese a los consejos de su hermana, Inés considera, y los hechos le darán la razón, que el artificio amoroso es inconveniente y que "la sinceridad y la franqueza son siempre lo que más cuenta nos trae hasta por el lado práctico y útil." (128). Al final coqueteará (129), pero no por cálculo, sino por amor; y verá premiada su franqueza: casará enamorada y ventajosamente. Beatriz, que se pasó de calculadora, será castigada con un dolor no previsto: perderá trágicamente a su marido.

Como quiera que sea, el hecho es que en las relaciones amorosas relatadas por Valera son ellas las que con su coquetería, su reserva equívoca, su firmeza, su capacidad de

iniciativa y su autonomía decisoria, llevan las riendas; y en las raras pero sonadas excepciones a esta tendencia general - doña Luz en la novela del mismo título; doña Ana Mendoza en Las ilusiones... - la pareja no logra la dicha.

Cuando las traviesas heroínas de Valera caen en el adulterio, el autor se resiste a despojarlas de su encantadora prestancia. Los héroes adúlteros pecan arrastrados por impulsos sensuales más o menos zafios -don Fadrique, el difunto Mendoza-, motivación también presente en otros autores (130), pero las elegantes esposas de nuestro novelista no han de dejarse arrastrar por la crudeza de la carne(131): son pecadoras por filantropía pura... que el narrador expone con guiños irónicos. Así, sobre las repetidas infidelidades maritales de Rafaela -cuya "lealtad" es encomiada por el narrador reiteradamente(132)-, otro personaje comenta:

"Si ella peca, según se murmura, a pesar del honesto recato con que lo recubre, su pecado, en mi sentir, nace de ciertas virtudes originales [...]. Su generosidad y su piadosa misericordia son tan grandes que a veces ella no sabe decir que no a quien ella cree verdaderamente necesitado y a quien lo pide con ahinco. Al mismo tiempo su comprensión de la hermosura es clara y sublime..." (133).

También Doña Dolores, de Mariquita y Antonio, está convencida de que sus pecadillos amorosos "eran nacidos de un exceso de filantropía"(134), y en la misma novela, las liviandades de doña Francisca quedan consignadas mediante las siguientes palabras:

"En lo tocante a los amores era tan bondadosa, que no acertaba a comprender que estuviese mal mirado el dejarse llevar de su bondad..."(135).

La frecuencia con que se produce el adulterio femenino en las parejas de Valera es notoria; pero la extraordinaria capacidad diplomática que muestran estas mujeres permite que su matrimonio siga adelante e incluso que siga siendo un matrimonio dichoso. Atienden cariñosamente a sus maridos, como Costanza, que "le adivinaba los pensamientos, procuraba que se distrajese, le hacía reír..."(136). O los cuidan con esmero en su declive, como Rafaela, cuyos "mimos" eran "incesantes", y que se portó con Figueiredo "como la más santa, la más fiel, más devota y más apasionada de las mujeres"(137).

Además las adúlteras de Valera mantienen a sus maridos en una feliz ignorancia de sus liviandades(138), hasta el punto de que la libertina Rafaela señala:

"Yo casi me atrevo a afirmar que no he engañado a Don Joaquín. Para evitar el medio engaño en que le tenía, hubiera sido menester hacerle infeliz con revelaciones feroces y con el más amargo de los desengaños."(139).

Y hasta la irascible doña Blanca admite:

"mi deber era, pues, callar, hacer lo menos amarga posible la vida de este débil y dulce compañero que el cielo me ha dado"(140).

Y, si llegan a verse sorprendidas en flagrante delito de adulterio, logran aplacar y subyugar de nuevo al marido, que volverá a encontrarse "tan contento, tan dichoso y tan satisfecho como antes"(141).

Si Valera concede continuidad psicológica a algunas de sus adúlteras, tampoco Galdós y Palacio Valdés consideran obligada la

destrucción de la adúltera. Ambos evolucionan hacia una más flexible interpretación de la mujer adúltera, pero cada uno soluciona de forma distinta el perdón del adulterio.

Desde La familia de León Roch (1878), en que aparece Pepa Fúcar, Galdós integra ya en su novelística la figura de la mujer adúltera no mala, ni viciosa, ni interesada; que se entrega a un amor sólido, definitivo y abnegado, cuyo único defecto es no dirigirse al marido -de conveniencias-, con que la mujer se ha ligado. Fortunata, en 1887, es el arquetipo de esta mujer doméstica, activa, cálida... y adúltera.

Galdós no encuentra soluciones socialmente aceptables para respaldar parejas firmes pero ajenas al matrimonio(142). Así que al fin opta por sacar a sus personajes de la maraña social y concederles una integridad ética interior que les abra las puertas de un futuro distinto.

La comprensión de Palacio Valdés hacia la adúltera se produce en fechas muy posteriores. Hasta Tristán o el pesimismo, en 1912, el autor no ofrece perdón para la mujer desleal; hasta Santa Rogelia, en 1916, no intenta ahondar en el conflicto íntimo de la pecadora y atenuar su falta mostrando la presión de las condiciones objetivas externas.

Palacio Valdés concede entonces arrepentimiento, expiación y regeneración a sus heroínas adúlteras, que en ningún caso cuestionan el sistema de convenciones imperante. La perspectiva de Palacio Valdés sobre el tema elude la confrontación con los

principios sociales de la época y se inclina al subrayado de la incidencia de la moral cristiana.

Mientras la adúltera no mala de Palacio Valdés resuelve su conflicto íntimo y social gracias a una serie de casualidades propiciadas por el autor omnipotente y a una expiación orientada por la religiosidad, Galdós destaca unas condiciones sociales que no ofrecen cuartel a la pecadora, hasta Lo prohibido, 1885, en que la delincuente opta por prescindir de ese mundo al que se ha visto enfrentada. Galdós desemboca en una desvinculación de lo convencional-mundano; Palacio Valdés en una feliz, forzada y hasta inverosímil integración en el mismo de la adúltera redimida. De este modo, el primero destaca la descalificación de la sociedad en que se desenvuelve la pecadora; el segundo, la eficacia de un planteamiento cristiano convencional.

Así, el tratamiento del adulterio entre los novelistas estudiados, se liga al amplio debate que sobre el matrimonio mantiene la narrativa de la época. Pereda y Palacio son los más inclinados a sostener el debate ciñéndose a una aplicación de criterios morales; de una moral más social y adusta en el primero, de una moral más benevolente y cristiana en el segundo. El resto de los autores hace intervenir factores más complejos que enriquecen y matizan su perspectiva. Valera huye del feísmo incluso en el ámbito de lo moral y ofrece una comprensión irónica y desencantada de las prácticas más reprobables; Pardo Bazán integra en muy primer plano la incidencia de la precaria condición femenina en el tema del fracaso matrimonial; los matrimonios de Clarín, como sus personajes, se ven arrollados por

una sociedad cuyos valores se hallan degradados; Galdós muestra que el matrimonio al uso es una estructura muy vulnerable frente a los espejismos sociales.

Salvo en las novelas de Pereda, la adúltera es una mujer no mala, sino vulnerable a las seducciones engañosas del medio; frecuentemente inclinada a las novelerías, como Lucía Población(143); y víctima de un medio social corrupto, como Ventura(144) o Ana Ozores(145). Galdós vincula repetidamente el adulterio con la incapacidad femenina para la administración equilibrada del propio peculio (Rosalía de Bringas, Eloísa)(146); y sólo Alas presenta un caso de adulterio femenino como manifestación de una naturaleza perversa (Emma Valcárcel)(147).

NOTAS

(1)-Sobre el carácter socio-financiero de la institución matrimonial en las sociedades burguesas, v. Werner Sombart, El burgués, Madrid, Alianza, 1977. Eric Hobsbawn, La era del capitalismo, Barcelona, Labor, 1977, p.342 también explica: "La familia no era sólo la unidad social básica de la sociedad burguesa, sino su unidad básica con respecto a la propiedad y a la empresa, ligada con otras muchas unidades a través de un sistema de intercambios mujeres-más-propiedad (la "dote")...".

(2)-Eric Hobsbawn, La era..., ed. cit., p. 346: "dos normas de comportamiento: la castidad para las burguesas solteras y la fidelidad para las casadas, la persecución de todo tipo de mujeres (exceptuando quizá a las hijas casaderas de las clases media y alta) por los jóvenes burgueses, y la infidelidad tolerada para los casados. Aquí se entendían perfectamente las reglas del juego, incluida la necesidad de una cierta discreción en los casos en que, de otra forma, podían resultar amenazadas la estabilidad de la familia burguesa o la propiedad [...]. La hipocresía formaba parte de esta forma de comportamiento, sólo en la medida en que se suponía que las mujeres burguesas permanecían completamente fuera del juego, y por ello, ignorantes de lo que hacían los hombres y las "otras" mujeres." No es propósito de este estudio el entrar a discutir los desequilibrios psicológicos que tal estado de cosas pudiera producir en ambos cónyuges, ni su endeblez ética, pero Hobsbawn intenta una amplia explicación justificativa en ob. cit., p. 346 y ss.

V. también Werner Sombart: Lujo y capitalismo, Madrid, Rev. de Occidente, 1965, pp.138 y ss.

(3)-Víctor Alva: Historia social de la mujer, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 173: "La obsesión burguesa por la certidumbre de la paternidad (derivada del hecho de la herencia) dio así nacimiento a una moral que se deseaba sin sexo..."

(4)-Véase el Código Penal y el Código Civil de 1889, comentados por Geraldine M. Scanlon: La polémica feminista en la España Contemporánea (1868-1974), Madrid, Siglo XXI, 1976. Para castigar el adulterio masculino se requiere la presentación de pruebas fehacientes; no así el femenino. El marido que mata a la adúltera es castigado con un destierro por seis meses; pero si la esposa mata al marido adúltero, sufrirá cadena perpetua.

(5)- Sobre este tema de la incapacitación legal femenina, v. Geraldine M. Scanlon: La polémica feminista..., cit., pp. 122 y ss., la mujer no puede ser testigo; no puede pertenecer a una Cámara de Comercio; no puede formar parte del consejo de familia. Si es casada, debe obediencia total al marido, que controlará sus actividades y administrará sus bienes. La situación no era muy distinta en el resto de los países europeos. Un breve comentario

comparativo sobre la situación legal de la mujer a fines de siglo en España, Francia, Inglaterra y Alemania, puede hallarse en Biruté Cipliauskaitė: La mujer insatisfecha..., ed. cit., p. 13 y ss.

(6)-Geraldine M. Scanlon: La polémica feminista..., ed. cit., p. 64 explica: "la polémica sobre el derecho al trabajo de la mujer se centraba principalmente en el derecho de las mujeres de clase media a ingresar en las profesiones liberales. Las mujeres aristócratas apenas participaron en la lucha por razones obvias, y el trabajo de las mujeres de clase baja o era aceptado como parte del orden natural de las cosas o se consideraba lamentable, pero inevitable. Las mujeres de clase baja proporcionaban una fuerza laboral barata, y el status inferior de su trabajo no suponía una amenaza para el statu quo sexual." En este mismo capítulo, Scanlon aclara que, aparte del matrimonio, la única actividad que se le permitía a la mujer de clase media era la filantropía; y no en un puesto destacado, sino en organizaciones femeninas bajo el mando de un sacerdote.

Desde luego, la situación no era exclusiva de nuestro país: véanse las amargas consideraciones de Virginia Woolf, Las mujeres y la literatura, y los testimonios de tipo legal e intelectual recogidos por Biruté para el resto de Europa.

(7)-Urbano González Serrano, Psicología del amor, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1897, 2 ed., expone, con profusión de citas y referencias a intelectuales de todos los países, los argumentos que "obligan" a rechazar las pretensiones del incipiente feminismo. Como resumen de su posición, en carta de 1892 a Adolfo Posada, incluida en el apéndice de esta obra, p. 312, concluye: "Hay algo que resulta evidente, a saber: que ni la educación, ni ningún principio filosófico podrán cambiar la índole fisiológica del sexo. Desde el punto y hora en que la mujer es mujer, es, ante todo y sobre todo, encarnación del amor. Supeditada al genio de la especie [...], luego que es mujer, es una enferma".

A lo largo de su documentadísima exposición, el autor ha deslizado afirmaciones como las siguientes: la mujer llega a "concebir sus ideas por abnegación y por pasión más que por convicciones reflexivas" (ob. cit., p. 150). Y "no ha de cegarnos la necesidad de la reforma al extremo que se desconozca la naturaleza y misión de la mujer, que debe ser adoctrinada para poder constituir persona complementaria en vista de su fin propio, el de ser compañera del hombre". (Ibíd., p. 158).

(8)-Concepción Arenal: La mujer de su casa, Madrid, 1883 y La mujer del porvenir, Madrid 1884 (2 ed.).

(9)- Sobre los modelos femeninos difundidos mayoritariamente a través de periódicos y folletines, véase el arquetipo de la mujer virtuosa, según Alicia García Andreu ha establecido en Galdós y la literatura popular cit.

(10)-Entre los intelectuales de la época llegó a producirse una asociación irremediable entre las nociones "naturalismo

literario" y "adulterio"; como ha demostrado Diego Núñez, La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, Madrid, Túcar, 1975, la opinión más conservadora intentó atajar la entrada del zolismo en nuestro país por considerar que con él venía una gusanera de indiscreciones y escándalos acerca de la institución más sagrada: la familia. V. también Mariano López Sanz: Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán, Madrid, Pliegos, 1985, pp. 24-5, y W.T. Pattison: El naturalismo español. Historia externa..., cit., cap. II.

(11)-A título de ejemplo: las obras de López Bago, distribuidas por la casa editorial de don Juan Muñoz y Compañía, se enumeran en un último folio s/n de La Prostituta, 3. ed., cuyo lema es una cita de Claudio Bernard: "La moral moderna consiste en buscar las causas de los males sociales, analizándolos y sometiéndolos al experimento". Ese índice de obras, probablemente incluido por el editor con fines publicitarios, recoge: La Pálida, novela médico-social', 'La Buscona, novela médico-social', 'La Querida, novela social', 'El Cura (caso de incesto), novela médico-social', 'El Confesonario (satiriasis), novela médico-social', 'Los Amores, obra entretenida', y 'Safo, costumbres de París, traducción'.

El proceso a La Prostituta, según se desprende del "Apéndice" incluido en la citada edición de la obra, se fundó en ciertos pasajes del libro considerados "ofensivos": una mujer enseñando los pechos; una descripción de la relación lesbiana entre dos mujeres; detalle sobre las posiciones, movimientos y rozamientos de una pareja en el lecho; una buscona que se acuesta sucesivamente con un padre y un hijo... El Tribunal Supremo absolvió finalmente a López Bago, supuesta su intención moral.

De hecho, todas las grandes novelas europeas analizadas por Ciplijauskaitė en La mujer insatisfecha... cit., fueron objeto de sonadas acusaciones de inmoralidad. Juan Ventura Agudiez, "Emma Bovary/Ana Ozores o el símbolo del amor", The Romanic Review, LIV, 1963, pp. 20-29, ha intentado arrojar una nueva luz sobre el escándalo provocado por Madame Bovary; según Agudiez, en los documentos del juicio contra Flaubert se percibe que la suspicacia de los jueces va dirigida, no al hecho del adulterio, perfectamente integrado en la literatura francesa anterior con Manon Lescaut y Les liaisons dangereuses, sino a que en la obra se habla de los prosaísmos del matrimonio y parece hacerse "poesía del adulterio".

Por senderos rectos o torcidos, lo cierto es que los naturalistas vienen a remover la cuestión erótico-sexual; la posterior obsesión por el sexo, que Guillermo Díaz Plaja, Estructura y sentido del novecentismo español, Madrid, Alianza, 1975, y Lily Litvak, Erotismo y fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, han señalado como característica del arte novecentista, viene preparada por la corriente naturalista anterior.

(12)- La agrupación de una serie de novelas decimonónicas bajo el signo común de la reprobación a las costumbres aristocráticas se produjo tempranamente en la crítica de Narciso Alonso Cortés. Más modernamente, Heriberto del Porto, en su estudio sobre La decadencia de la familia aristocrática en la novela española

moderna citado, abarca las obras siguientes: La Montálvez (1887), de Pereda; Pequeñeces (1891), del P. Coloma; El señorito Octavio (1881), de Palacio Valdés; La espuma (1891), de Palacio Valdés; El Maestrante (1893), de Palacio Valdés; La familia de León Roch (1878), de Pérez Galdós; Lo prohibido (1884-5), de Pérez Galdós; el ciclo Torquemada (1889-1895), de Pérez Galdós; Carne de nobles (1887), de López Bago; La mujer de todo el mundo (1885), de Alejandro Sawa.

Según H. del Porto, todas ellas "coinciden en la idea de que la familia aristocrática está en plena desintegración a causa del relajamiento de las costumbres, la carencia de principios de orden moral, la avidez materialista y la adhesión a una anacrónica tabla de valores". Y en todas ellas, la "decadencia moral" se muestra a través del encenagamiento del matrimonio y de la frecuencia del adulterio.

(13)-Biruté Cipliauskaité: La mujer insatisfecha... citado.

(14)- Ibídem, p. 161. De aquí que parezca extraviada la afirmación de S. Gillman, Galdós y el arte de la novela europea (1867-1887), cit., cuando considera el tema del adulterio como algo anecdótico y sin horizontes; seguramente Gilman se ve influido por el hastío que algunos escritores mostraron en un momento u otro de la pasada centuria frente a la extraordinaria proliferación de adulterios en la novela.

(15)- De La Regenta, Fortunata y Jacinta, Un viaje de novios y Las ilusiones del doctor Faustino, respectivamente.

(16)-Sus tías "querían engordarla como una vaca que ha de ir al mercado". Por su parte, "Ana se moría de vergüenza [...]. Se figuraba sacada a pública subasta". Trás una serie de violentas escenas, Ana accede a casarse. Véase ob. cit., cap. cit.

(17)- En el capítulo VI-7 de la Parte II, ya al prepararse para salir de las Micaelas, "parecióle su dichoso novio más antipático que nunca...", pero el muchacho consigue despertar en su ánimo nuevos bríos para soportar la boda, porque Fortunata prevé colmadas sus ansias íntimas de honradez, y piensa: "-¡Un hogar honrado y tranquilo!. ¡Si era lo que había deseado toda la vida!..."

(18)-El padre, un comerciante de ultramarinos enriquecido, pensó que "el matrimonio realizaría la anhelada metamorfosis de tenderilla en dama"; el novio, un burócrata ya marchito, se rindió a la propuesta de un amigo: "Te propongo- dijo a Miranda- una niña de pocos años, que acaso llegue y aun pase de los dos millones de capital"; el médico y el confesor de la novia barruntaron que mujer tan sana no había de hacer buena pareja con Miranda. V. Ob. cit., cap. cit.

(19)-La niña explica a su tía:

"-Si yo tuviese veinte mil duros de renta [...], me casaría sin vacilar con mi primo. Esto probará a V. que le amo. Si yo no tuviese nada, si estuviese tan perdida como él,

también le tomaría por marido, porque él, al tomarme por mujer, me demostraría un verdadero y profundo amor, me satisfaría mi orgullo y me movería a no ser menos generosa; pero mi mediana fortuna destruye estos dos extremos poéticos, y me coloca y le coloca en un justo medio de prosa tan vil, que no hay más curso que despedir a mi primo, dándole calabazas con la mayor dulzura. Y crea V. que lo siento, tía. Vaya si lo siento. Si estoy enamorada de él, ¿no he de sentirlo?". (Las Ilusiones..., O.C., I-260).

(20)-Véase el capítulo anterior de nuestro presente trabajo.

(21)-Sobre esta obra de Pereda, explicaba 'Clarín' en sus Solos, ed. cit., p.228 y ss. : "Una cosa, señor Pereda, es que usted se haya propuesto demostrar o no algo y otra cosa que lo haya o no lo haya demostrado" [...]; "la tesis puede seguir siendo buena, yo creo que lo es: pero lo malo serán las probanzas"; y también: ";Demonio! [...] esta moral de bayeta amarilla no es moral, es un tratado de vendajes, cosa de hospital y botica."

(22)-Un debate que a veces sostienen en términos teóricos los propios personajes novelescos. La Fisiología del matrimonio de Balzac, que Pereda y Palacio Valdés consideraban una exposición viciada y disolvente, es particularmente objeto de controversia. V. al respecto las palabras del médico en El buey... y las recomendaciones recibidas por la protagonista en Maximina. Véanse, en el presente trabajo, los capítulos dedicados a establecer la postura de cada uno de los autores en torno al amor y al matrimonio.

(23)- V. La Montálvez, O.C., I-1494-5.

(24)-La puchera, O.C., 1598-99.

(25)-Pedro Sánchez, O.C., 1272. Sobre el origen de ese matrimonio Pilita continúa explicando que fue producto de un "cálculo" de madre e hija, aunque "no eras el mejor de los acomodados para una mujer del rumbo de mi hija", pero Clara pensaba: "Cuando caiga mi marido, subirá mi padre; y de este modo siempre estaremos en candelero" (Ibídem).

(26)- La Montálvez, OC.I-1511. Enseguida Verónica se entrega a la prostitución elegante, "dejándose explotar por los explotadores de conflictos económicos lo más 'decorosamente' posible; quiero decir, quitando la odiosidad de lo 'útil' con el pretexto de lo 'agradable' " (ibídem).

(27)-La puchera, O.C., 1605. Cuando, ajada y vieja, la criada pierde ascenso sobre su amo, encarga a su sobrino Marcones que seduzca a Inés, la hija del Berrugo.

(28)-Pedro Sánchez, O.C., 1279.

(29)- Sin embargo, en los extravíos morales de Verónica, Pereda destaca el papel crucial jugado por su educación: por naturaleza,

la niña no es mala, pero el ambiente en que vive la arrastra hasta el "borde de un precipicio" (v. O.C., 1504).

(30)-La puchera, O.C., 1598.

(31)-Pedro Sánchez, O.C., 1268.

(32)-Lila Charlotte Wells: Palacio Valdés' vision of women in his novels and essays, U. M. I., 1985.

(33)-Santa Rogelia, Tristán..., y La espuma, respectivamente.

(34)-La espuma y Años de Juventud del doctor Angélico, respectivamente.

(35)- Pero el extravío conyugal masculino es también duramente condenado. Especialmente notorio es el caso de Salabert, en La espuma, un gran pecador cruelmente castigado. En otras novelas, hasta el atisbo de una inclinación adúltera provoca grandes sinsabores: Miguel Rivera, que apenas intentó un devaneo ligero con su vecinita, lo lamentará siempre en Maximina, O.C., I-411.

(36)-La espuma, O.C., II-213.

(37)-V. La espuma, O.C., II-206 y ss.

(38)-Ibídem, 306.

(39)-La espuma, O.C., II-199.

(40)-Ibídem, 349.

(41)-Ibídem, 312.

(42)-Curiosamente, en su comentario a esta novela, F. Vézinet, "Armando Palacio Valdés", en Les maîtres du roman espagnol contemporain, París, 1907, p. 189, resumía: "L'argent et l'adultère en haut; en bas la misère et la possée vers les reivindications sociales [...]. L'accessoire est espagnol, l'essentiel est français".

(43)-Lila Charlotte Wells: Palacio Valdés' vision of women in his novels and essays, U. M. I., 1985, y José María Roca Franquesa: Palacio Valdés, técnica novelística y credo estético, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1951. Wells insiste en la existencia de una evolución paulatina; Roca Franquesa cree observar un giro completo que se produce a partir de un momento puntual.

(44)-V., entre otros, el prólogo a La hermana San Sulpicio y en "La Estética-II", en el Testamento literario. De creer a Sylvester Baxter, en su introducción a la edición americana de La alegría del capitán Ribot, Brentano's, New York, 1900, Palacio Valdés le habría escrito señalando que esta novela es precisamente "a protest from the depths against the eternal

adultery on the French Novel". En consecuencia, Pedro González Blanco, ob. cit., p. 278, interpreta La alegría... como un "conmover drama de adulterio sin adulterio, que más impresiona cuando se tiene en cuenta lo resobado del tema".

(45)-José M. Roca Franquesa, ob. cit., p. 48 y ss.

(46)-José M. Roca Franquesa, obs. cites.

(47)-El tratamiento del adulterio en Santa Rogelia ha merecido en ocasiones opiniones críticas muy poco indulgentes. De acuerdo con Rafael Cansinos-Asséns, "La evolución de la novela", en tomo IV de La nueva Literatura, Madrid, 1927, pp. 16-28, esta obra se presenta impregnada, no de amor evangélico, sino del rigor del deber entendido a la manera del Antiguo Testamento judaico. Al abandonar a su amante y a su hijito para reunirse, geográficamente pero no espiritualmente, con su marido, la protagonista responde a un resorte "absolutamente burgués": "empieza a sentir el sonrojo de su falsa posición". El autor destaca lo equívoco de la situación social de su protagonista, hasta el punto de que el lector malicioso podría ver aquí un velado alegato a favor del divorcio. Y divorcio literario - suicidando al marido - concede Palacio Valdés para poder conciliar la dicha con la santidad en su heroína. Frente a la forzada sucesión de acontecimientos que Palacio Valdés propone al lector en esta novela - oportuno suicidio del marido; rápida y extraordinaria formación cultural de una mujer adulta analfabeta; inusitada capacidad de adaptación a una posición social relevante en una ruda campesina...etc.- Cansinos afirma: "Casada, rica y feliz, [Rogelia] sólo puede tener acceso a una hagiografía burguesa". Y asimila la novela a un folletín sin profundidad psicológica ni preocupación retórica.

(48)-Cuando en Fortunata y Jacinta Galdós subtitula "Historia de dos casadas", el relato trata de dos matrimonios en que se produce adulterio: Fortunata, casada con Maxi, tiene por amante a Juanito; y éste, se halla casado con Jacinta.

(49)- Los matrimonios centrales en La familia... y La de Bríngas especialmente.

(50)- Consultese, en el presente trabajo, el capítulo titulado "Hacia la superación del modelo doméstico habitual".

(51)-La familia de León Roch y Fortunata y Jacinta.

(52)-La de Bríngas, El amigo Manso, y Fortunata...

(53)- Estos personajes no hacen sino practicar la moral convencional burguesa a la que alude Eric Hobsbawn, La era... cit., según recogíamos en la nota número (2) del presente capítulo.

Galdós, siempre capaz de arrojar una luz distinta sobre situaciones y personajes, es también el único narrador de nuestro grupo que ha estudiado además el punto de vista del caballero no completamente deshonesto ni alegremente arrastrado por los usos

hipócritas de la época: Federico Viera, en La incógnita y Realidad, representa a esa conciencia masculina desgarrada y contradictoria que el lector echa en falta entre los caballeros adúlteros presentes en esta novelística.

(54)-Antonio Vilanova, "El adulterio de Anita Ozores, un problema fisiológico y moral", en Clarín y su obra en el Centenario de "La Regenta", Actas del Simposio Internacional de Barcelona en marzo de 1984, Barcelona, Universidad, 1985, ha mostrado la meticulosa atención que se presta en La Regenta a los efectos nerviosos que produce en Ana Ozores la represión sexual; al ofrecer esos detalles, Alas pretende - según el crítico - poner de relieve la monstruosidad que supone el condenar a una mujer sana y joven a la total abstinencia sexual mediante su matrimonio con un hombre caduco e impotente; Ana Ozores se ve así víctima de trastornos fisiológicos, accesos histéricos, y al borde de la locura.

(55)-Tal es la perspectiva que adopta Ricardo Gullón, en "Aspectos de Clarín", Archivum, 1952, pp. 161-87: aunque las novelas clarinianas carecen de tesis explícita, en sus páginas late un continuo afán de mejora social y una preocupación moral. Otros críticos indican que, si alguna intención didáctica encierran las obras de Clarín - aspecto que estaría supeditado a una absoluta adhesión a las técnicas naturalistas y a la concepción clariniana del arte como a-pragmático - es la de denunciar las lacras sociales: hipocresía, egoísmo, utilitarismo... etc. La magnitud y desarrollo del testimonio socio-histórico contenido en las páginas de La Regenta han sido analizados por extenso en los trabajos de Jean Bécaraud, La Regenta de Clarín y la Restauración, Madrid, Taurus, 1964; Juan de Oleza, La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Valencia, Bello, 1976; y Robert Jackson "La Regenta and Contemporary History", Revista de Estudios Hispánicos, XI, 1977, pp. 287-302.

(56)-Sobre esa patología, v. Diego Martínez Torrón: "El naturalismo de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 380, Feb. 1982, pp. 257-297. Clavería, Laffite, Melón y Ruiz de Gordejuela, Eoff, Agudiez y Arroyo de López-Rey, han estudiado la deuda de Ana Ozores con Emma Bovary para señalar las diferencias entre ambas; Sobejano (Clarín en su obra ejemplar cit., p. 126 y ss.) es uno de los escasos críticos que, a lo largo de los últimos treinta años, se ha complacido en señalar las semejanzas entre ambas. V. nuestra bibliografía.

(57)- Crítica social que, por otra parte, el mismo Martínez Torrón considera tema central de La Regenta y acertada aplicación, más allá del zolismo, de las teorías del naturalismo estricto.

(58)-V., por ejemplo, Baquero Goyanes: "Exaltación de lo vital...", cit.

(59)-V. Santiago Melón Ruiz de Gordejuela, "Clarín y el Bovarysimo", Archivum, En.-Abr. 1952, pp. 69-89.

(60)-Entre los primeros críticos de La Regenta ya hubo quien se extrañó de que la dama fuese a caer en brazos de un petimetre como Mesía (V. María José Tintoré: "La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, Lumen, 1987, p. 104 y ss.). La rendición sexual de Ana es hoy interpretada como resultado de la presión ejercida por el ambiente general de Vetusta; v. Diego Martínez Torrón, "El naturalismo de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 380, Feb. 1982, pp. 257-297; Frank Durand, "El crimen religioso y ético de Ana Ozores", Cuadernos del Norte, 1984, extra, pp. 19-24; y también Gonzalo Sobejano: "Introducción" a La Regenta, Madrid, Castalia, 1981.

(61)-Ya Noel M. Valis, "Leopoldo Alas y Zola: paralelismos y divergencias temáticos", Anuario de Letras de Méjico, XVII, p. 333, anotaba que la desintegración del amor y de la familia es "en Zola al igual que en Alas un tema recurrente".

(62)-La resistencia de Lucía frente al adulterio, y el triunfo del espíritu y del deber frente a la materia y la pasión en las demás intrigas novelescas de la condesa, son subrayados e interpretados por M. López Sanz: Naturalismo y espiritualismo... cit., p. 98 y ss., como muestra de que la condesa profesó siempre un naturalismo sui generis, permanente, pero inspirado en la libertad como principio estético operativo, y afín a un determinismo, sólo relativo, de las circunstancias. Concretamente, la religión es parte importante de la realidad humana que estudia la condesa; una parte tal "que rompe con el determinismo de la materia". Incluso en Los Pazos... y La madre..., afirma López Sanz que "los criterios que se imponen en la resolución de la trama son los espirituales, y no los condicionamientos absolutos de cualquier tipo." Por su parte, F. Barroso, ob. cit., p. 181 y ss., destaca concretamente que el adulterio de varias heroínas se evita gracias a un profundo espíritu religioso: Lucía, Carmina Aldao..., y contrapone estos casos a los de Amparo, Leocadia y Esclavitud, quienes se verán arrastradas hasta el abismo por carecer de una sólida formación religiosa. En suma, F. Barroso destaca la importancia que el aspecto religioso tiene en las novelas de Pardo Bazán, como base del orden moral y social.

(63)-Vida y obra... cit., p. 124 y ss.

(64)-Recordando parejas novelescas como la formada por Leocadia y Segundo en El cisne..., o Lucía y Artegui, en Un viaje..., ni siquiera puede aceptarse absolutamente la afirmación de Nelly Clemessy, ob. cit., pp. 539-40, según la cual, entre 1881 y 1889, "De l'amour l'écrivain n'a volontairement retenu que l'aspect physiologique dont elle voulait montrer l'ascendant sur la conduite humaine". Leocadia vive sus últimos ardores otoñales; Lucía y Artegui son dos naturalezas jóvenes que inevitablemente se atraen; pero la comprensión y ternura de Leocadia, así como la lealtad heroica de Lucía puján en primerísimo plano con los ardores de la carne.

(65)-Ella pertenece a una clase urbana rural; él es un poeta sin oficio ni beneficio que vive en la villa donde Nieves acude a veranear.

(66)- El cisne..., O.C.,II- 253.

(67)-Ibídem, 257.

(68)-F. Barroso, El naturalismo... cit., p. 90, apunta: "Segundo busca la pasión de Nieves, pero sus manos tropiezan con las ballenas del corsé, nota del más puro realismo materialista. En la misma línea, Nelly Clemessy, ob. cit., p. 557, incide también en el motivo del corsé: interpretando la novela como una ridiculización del romanticismo trasnochado, el corsé de Nieves con que tropieza la sublime pasión de Segundo sería uno de los elementos humorísticos que utiliza la Pardo para "ramener l'aventure de son protagoniste a des dimensions prosaïques".

Nosotros creemos que el corsé no es simplemente un motivo realista o un contrapunto humorístico; la reiteración de este motivo hace presumir que constituye todo un símbolo de la personalidad de Nieves.

(69)-Los Pazos de Ulloa.

(70)-Un viaje de novios.

(71)-Los Pazos de Ulloa, O.C.,I-205.

(72)-En la personalidad de Moscoso, Mary Lee Bretz, "Naturalismo y feminismo...", p. 202, adivina una "inseguridad radical" manifestada a través de continuos alardes de virilidad bruta - sexo, alcohol, caza...-. Esta interpretación se aviene, a nuestro juicio, con la marcada inclinación del marqués al recelo y con su tendencia a decidir aplicando estereotipos convencionales: tomará como esposa a la más inocente y rica de sus primas; adopta un talante calderoniano respecto a su honor...etc.

(73)-Particularmente en Pereda, según creemos haber demostrado en el segundo capítulo del presente trabajo.

(74)-Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., p. 162.

(75)-Los pazos de Ulloa y Un viaje de novios, respectivamente.

(76)- V. el documentadísimo trabajo del Dr. Urbano González Serrano, Psicología del amor, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1987, 2ª ed. El autor afirma que la mujer, por serlo, es una enferma; su naturaleza es la de "persona complementaria".

(77) -Carmina se encuentra casada con Felipe, un lúbrico leproso, en La prueba; Lucía con un ajado calculador en Un viaje de novios.

(78)- Biruté Ciplijauskaitė, ob. cit., cap. final.

(79) Y aventura que ello pudiera deberse al hecho de que estas novelas son producto de la pluma masculina; sin embargo la fidelidad a la verdad novelesca parece un imperativo suficiente para justificar la destrucción de las culpables, sea social o incluso físicamente.

(80) Carmiña en Una cristiana y La prueba; y Lucía, en Un viaje....

(81)- Las ilusiones....

(82)- El Comendador....

(83)- Genio....

(84)-Las ilusiones....

(85)- Valera muestra una marcada inclinación a seleccionar sus heroínas entre las solteras huérfanas o las viudas independientes; así las exime de la habitual obediencia a un pater familias, y las convierte en personajes autónomos cuyos conflictos no se derivan de la necesidad de ajustarse a enfadosos imperativos de una autoridad externa.

Carmen Bravo Villasante ha insistido repetidamente en la desenvoltura que caracteriza a las mujeres de Valera, haciendo particular mención de Pepita, Juanita y doña Luz. Exentas de las trabas convencionales por su peculiar situación de independencia, estas jóvenes fueron mal entendidas en su tiempo, cuando la mujer real se hallaba aún lejos de tales prototipos. Según Carmen Bravo, Valera se adelantó a su generación concibiendo figuras femeninas más próximas a las actuales que a las damas decimonónicas. V. Carmen Bravo Villasante: Pepita Jiménez, mujer actual, Madrid, FUE, 1976, e "Idealismo y ejemplaridad de don Juan Valera", Revista de Literatura, I, 1952, pp. 338-62. Otros críticos han destacado también la avanzada interpretación que Valera hace de la mujer; refiriéndose a Juanita la Larga, Noël M. Valis, "The use of Deceit in Valera's Juanita la Larga", Hispanic Review, 49, n. 3, 1981, ha dicho recientemente: "Juanita is, in a word, an uncorseted creature, something of an anomaly in nineteenth-century Spain". Havelock Ellis: El alma de España, Barcelona, Araluce, 1928, pp. 270-1, señala por su parte que las figuras femeninas de Valera "personifican a la mujer de acuerdo con el ideal clásico, la mujer del siglo XVI y del Renacimiento Español, discreta y aun culta, con toda su femineidad, delicada y resuelta; filosófica, preciosa, nada sentimental ni nerviosa...".

(86)-Pepita Jiménez, O.C., I-155-9.

(87)-Las ilusiones del doctor Faustino, O.C., I-298.

(88)-La propia Constanza reconoce su egoísmo en Las ilusiones...., O.C., I-332.

(89)-Las ilusiones...., O.C., I-354.

(90)-Juanita la Larga, caps. XIII, XIV, y XV.

(91)- En su breve estudio sobre Pepita Jiménez, también Luis Oteyza señala que la heroína de Valera "no guarda en el amor una actitud expectante, ni mucho menos.", factor que constituye uno de sus mayores atractivos y además un dato muy realista de la novela. Añade que es ella quien "ha seducido" y "casi atropellado" a don Luis, y termina afirmando que "todo lo ha hecho Pepita dentro del mayor recato, de la más estricta corrección, de las estrechas reglas de la conveniencia". En esto último diferimos absolutamente del crítico citado: el comportamiento de Pepita, al igual que el de otras heroínas de Valera, como Rosita, Rafaela, María...etc., es cualquier cosa menos convencional. V. Luis de Oteyza: "Pepita Jiménez", en Las mujeres en la literatura, Madrid, eds. Renacimiento, 1917.

(92)-Ambas de Las ilusiones....

(93)-De Juanita la Larga, Pepita Jiménez y Las ilusiones..., respectivamente.

(94)-El Comendador Mendoza y Pasarse de listo.

(95)-En Las ilusiones..., O.C., I-247.

(96)-Ibídem, 355.

(97)-Doña Luz.

(98)-Genio y figura.

(99)-Las ilusiones..., O.C., I-346.

(100)-El Comendador..., O.C., I- 452.

(101)- Ibídem, 426.

(102)- Ibídem, 426-7.

(103)- Ibídem, 388.

(104)-Ibídem, 389.

(105)-Ibídem, 390.

(106)-Ibídem, 448.

(107)-Ibídem, 390.

(108)-Pasarse..., O.C., I- 492.

(109)- Poder que Valera experimentó dolorosamente en propia carne: recuérdese su desconcierto, su frustración y su cólera frente a los inexplicables rigores de Lucía Palladi, "La muerta", o de Magdalena Brohan, que supieron despertar su fogosidad

juvenil sin perder nunca las riendas de una relación que Valera jamás logró consumir, ni consumir, completamente. V. Carmen Bravo Villasante, Biografía de don Juan Valera, ed. cit., p. 120.

(110)- Jean Krynen, L'Esthetisme..., ed. cit., p.48-9

(111)-Doña Luz, O.C., I-43.

(112)-Pepita Jiménez, O.C., I-130. La ambigüedad, una de las armas características del humorista, es recurso del que frecuentemente se sirve Valera en el retrato de sus más logrados personajes. Pepita, en más de un aspecto es personaje ambiguo y enigmático, y de ahí la variedad de interpretaciones de que ha sido objeto. Concretamente, las sucesivas y contradictorias impresiones que don Luis manifiesta acerca de la posible coquetería de la viudita, acrecientan el interesante misterio de la dama. V. Judith I. Knorst: Valera's Protean..., ed. cit., pp. 32-3.

(113)-El Comendador Mendoza, O.C., I-450.

(114)-Juanita la Larga. Noel M. Valis, "The use of Deceit...", ed. cit., p. 323, afirma que esta novela se aproxima al cuento de hadas precisamente por su utilización temática de la superchería, del ardid: "is less an idyll than a gently ironic, burlesque version of that universal genre, the fairy tale. The basic motif of trickery, which permeates the action, characterization, and imagery of the novel, in no way contradicts its fairy tale atmosphere". Nosotros creemos que la superchería femenina es una constante en las novelas de Valera, y tampoco consideramos privativos del cuento de hadas algunos motivos que Valis destaca: las conversaciones en la fuente, lugar simbólico de mágicos encuentros y amplio significado, tan frecuentes en el cuento de hadas; la limpieza de la ropa íntima de Juanita, que se destaca repetidamente en la obra y que Valis interpreta como intencionado contraste con el ilegítimo origen del personaje...etc. La fuente, según ha señalado Cyrus DeCoster, "Valera and Andalusía", ed. cit., es un elemento del folklóre andaluz, cuyo valor es el de proporcionar color local; la limpieza en la ropa de las heroínas es un dato imprescindible en la novela de Valera, que no consentiría otra cosa a sus elegantes protagonistas, sean legítimas o no, ... etc.

(115)-Las ilusiones..., O.C., I-240.

(116)-Ibíd., 245.

(117)-Ibíd., 246.

(118)-Ibíd., 246.

(119)-Ibíd., 246.

(120)-Ibíd., 243.

(121)-Expresión del narrador en Las ilusiones..., O.C., I-357.

(122) Jean Krynen: L'Esthetisme..., ed. cit, p. 50, llegaba a una conclusión parecida cuando afirmaba que en las novelas de Valera la seducción femenina resulta " d'un mélange de qualités opposées, du naturel et de la science, de l'affabilité et du dédain, d'une reserve calculée et d'une coquetterie inconsciente, et ce mélange est tel qu'on ne saurait dire avec certitude si c'est le naturel qui est feint, l'affabilité qui est dédaigneuse ou la coquetterie qui est consciente. Il marque le point suprême de la féminité où l'effort conscient et l'élan instinctif viennent se fondre, où se concentrent les puissances de l'être entier qui donnent à la femme le pouvoir d'inspirer l'amour sans paraître le partager, comme par grâce surnaturelle".

(123)-Pasarse..., O.C., I- 508.

(124)-Ibídem, 508.

(125)-Las ilusiones...

(126)-El Comendador..., O.C., I- 410.

(127)-Pasarse..., O.C., I- 472.

(128)-Ibídem, 471.

(129)-Ibídem, 524.

(130)-La Pardo Bazán en Los pazos de Ulloa; Palacio Valdés en Tristán o el pesimismo, por ejemplo.

(131)-La exposición directa y explícita que el poder de los impulsos sexuales primarios tienen en la naturaleza femenina es asunto siempre eludido por Valera, nada afín al biologismo que exhiben otros narradores de la Restauración. Pese a todo, como ha señalado Knorst, Valera's Protean..., ed. cit., p. 76 y ss., muchas de sus heroínas transparentan un importante ingrediente sensual; incluso Doña Luz, la más fría exteriormente gracias a su permanente esfuerzo de autocontrol, se arroja a besar el rostro del padre Enrique moribundo.

(132)-Genio..., O.C., I- 642, 661...etc.

(133)-Ibídem, 643.

(134)-Mariquita..., O.C., I-980.

(135)-Ibídem, 1015.

(136)-Las ilusiones..., O.C., I- 330.

(137)-Genio y figura, O.C., I-670-1.

(138)-Sin embargo en aquellas parejas en que el adulterio es cometido por el varón, éste se distingue por su torpeza e

incapacidad de evitar las funestas consecuencias posteriores: recuérdese al mayorazgo casado con Doña Inés en Juanita la Larga, o a Don Francisco Mendoza, en Las ilusiones del doctor Faustino.

(139)-Genio y figura, O.C., I-687.

(140)-El Comendador Mendoza, O.C., I- 415.

(141)-Las ilusiones..., O.C., I-346.

(142)-Caso de la pareja Pepa Fúcar/León Roch, que se forja en La familia... pero no consigue sobreponerse a las convenciones sociales hasta Lo prohibido.

(143)-De Riverita y Maximina.

(144)-De El cuarto poder.

(144)-De La Regenta.

(145)-De La de Bringas y Lo prohibido, repectivamente.

(146)-De Su único hijo.

LA PROSTITUCIÓN

Como ya señalábamos más arriba, la sociedad, y con ella los novelistas del siglo XIX, trazan una línea nítida distinguiendo las mujeres honradas de las que no lo son. El ingreso de una mujer en esta segunda categoría puede producirse a partir de la pertenencia a cualquiera de las clases sociales. Las mujeres de clase alta se venden por frivolidad e interés, en medio de la mayor inopia moral, como Verónica, en La Montálvez; Clementina y Rosa Frías, en La espuma; Eloísa en Lo prohibido... Las pequeñoburguesas(1) suelen caer en el puterío "a cencerros tapados" por causa de dificultades económicas que, de otra manera, las obligarían a privarse de adornos personales y fruslerías; es el caso de Rosa Neira, en Memorias de un solterón, o de Rosalía, en La de Bringas. Las de clase humilde se entregan así a una profesión rentable con desespero y sin tapujos; tal ocurre con Amparo, en La espuma, con Rafaela, en Genio y figura, con Belén en Una cristiana, con la Carniola en El doctor Centeno...

El tratamiento literario de la prostituta se liga a la clase social de que procede: la prostitución de mujeres que proceden o se desenvuelven entre la alta sociedad, forma parte de las conductas inmorales de la oligarquía que denuncian los novelistas de la Restauración(2). Se destacan en este caso la frivolidad, cinismo y degradación moral de toda su clase. Al otro extremo de la escala social se produce la prostitución de mujeres, no raramente de buen natural, que asumen la profesión como único medio posible de subsistencia. Sólo Pardo Bazán, y más ampliamente Galdós, desarrollan una tercera vía de entrada en la

prostitución: el calvario de la curisi pequeño-burguesa, su "fiebre trapera" y sus trampas consiguientes, que la conducen a venderse a sí misma. En su voracidad consumista estas mujeres encuentran tanto el pecado como el castigo: se venden, pero se venden torpemente y ningún pago alcanzará a cubrir sus necesidades(3).

En la novela de la Restauración, la prostitución adquiere variadas formas, masculina o femenina, de altos vuelos o miserable; la vemos pasar fugazmente por las novelas, o bien ocupar completamente el relato. El varón que cobra sus favores eróticos está presente en este corpus narrativo -Palacio Valdés, Galdós(4)-, pero es la prostituta quien ocupa, cuantitativa y cualitativamente, el plano más destacado, hecho que de nuevo nos remite a las peculiaridades de la moral sexual de la época y a la precariedad de la condición social femenina, que ofrece a la mujer escasos medios de subsistencia autónoma.

Entre las novelas producidas por el grupo de autores que estudiamos, sólo tres obras seleccionan como protagonista indiscutible la figura de una prostituta, alrededor de la cual gira todo el relato: La desheredada(1881), de Galdós; La Montálvez(1888), de Pereda; y Genio y figura(1897), de Valera.

La más próxima a los modelos naturalistas franceses, con los que guarda sin embargo importantes diferencias, es La desheredada, de Galdós, cuyo parentesco con Naná, de Zola, ha sido repetidamente destacado por la crítica(5). En el grupo de narraciones objeto de nuestro estudio, sólo otra novela se dedica

por entero a la figura de una prostituta procedente de las filas populares: Genio..., de Valera, dieciseis años posterior.

La aparición de La desheredada, en 1881, fue recibida con un escandalizado silencio crítico(6); fue interpretada como una proclama galdosiana de adhesión al naturalismo más feroz. En 1880, dos años antes, Émile Zola había publicado Naná, su versión de la novela de la prostituta.

En la caracterización de Isidora Rufete y de Naná, las dos prostitutas que protagonizan una y otra novela, hay elementos constantes a los que atienden tanto el autor francés como el español: ambas heroínas son de procedencia humilde; carecen de educación; poseen un atractivo físico sobresaliente; tienen extraordinarios rasgos de generosidad; atraviesan épocas de penuria extrema...(7).

Un rasgo característico, en que se detienen tanto Galdós como Zola, es la complacencia de estas mujeres en su propia belleza. Frente al espejo, Naná

"se contemplaba largamente. Era una pasión de su cuerpo, un arrobamiento por la tersura de su piel y la línea ondulante de su talle, y se quedaba alelada, y absorta en un amor a sí misma." (8).

El resto del pasaje se desarrolla explicando las impresiones de Muffat, su amante, que asiste a la escena:

"Naná no se movía. Un brazo atrás la nuca y una mano cogiendo la otra, echaba hacia atrás la cabeza, separando los codos. Muffat veía de soslayo sus ojos entornados, su boca entreabierta y su rostro ahogado en una risa amorosa, y por detrás, su mata de cabellos rubios destrenzada que le caía sobre la espalda como la melena

de una leona. Doblada y el flanco tendido, mostraba sus riñones sólidos, sus senos duros de guerrera y los músculos fuertes bajo la blancura satinada de la piel. Una línea fina, apenas ondulada por el hombro y la cadera, la recorría desde uno de sus codos a los pies. Muffat seguía con la vista aquel perfil tan tierno, aquellas fugas de carne rubia, ahogándose en sus luminosidades doradas, en aquellas redondeces donde la llama de las bujías ponía reflejos de seda. Pensaba en su antiguo horror a la mujer, al monstruo de la Escritura: lúbrica, oliendo a fiera." (9).

Isidora también se complace en su propia hermosura. Durante su "Insomnio número cincuenta y tantos" (10), monologa en el lecho:

"...¡porque soy tan guapa, me estoy poniendo... divina! Aquí, recogida una en sí, y en esta soledad del pensar, cuandose vive a cien mil leguas del mundo, se puede una decir ciertas cosas, que ni a la mejor de las amigas ni al confesor se le dicen nunca. ¡Qué hermosa soy!. Cada día estoy mejor. Soy cosa rica, todos lo afirman y es verdad...¡Dios de mi vida, las dos! Este chasquido que oigo es el muellecito de la caja en que Melchor guarda su pipa. El asno bonito se acuesta... ¡Las dos, y yo despierta!...
¡Qué silencio en la casa! Me volveré de este otro lado... ¡Oh!, qué calor tengo. Me deslizaré a esta otra parte, que está más fresca. Tengo un cuerpo precioso..."

Sin embargo, al abordar el deleite que una mujer y otra experimentan ante su propia belleza, se separan el autor francés y el español. El gozo de Isidora es visto desde dentro y consiste en paladear mentalmente y con fruición la idea de su propia hermosura; el placer de Naná es visto desde fuera, por su amante, mientras ella mueve voluptuosamente su cuerpo desnudo frente al espejo. Así, Isidora es un ser humano que se congratula cerebralmente de su belleza; pero Naná aparece sólo externamente, como un hermoso y mudo animal en movimiento.

Pese al indudable parentesco literario existente entre Naná

y La desheredada(11), esta diversidad técnica y de punto de vista, que se aprecia en el tratamiento de algunos rasgos caracteriológicos compartidos por ambas heroínas, confirma otras importantes diferencias habidas entre las dos novelas: en la española, asistimos al progresivo encenagamiento de una mujer cegada por pretensiones que no se ajustan a la realidad de su origen; la novela francesa se abre ya con el triunfo de una ramera que ofrece su atractivísima desnudez en un teatro al público ávido. Cuando iniciamos la lectura, Isidora está emprendiendo un camino del que no es consciente; Naná está en pleno triunfo y ha asumido plenamente su profesión(12).

Esto origina un evidente contraste íntimo entre Naná e Isidora Rufete: la primera no se plantea escrúpulo moral alguno en el libre ejercicio de su profesión: explota a los hombres a conciencia y sin miramientos, puesto que ha asumido previamente su propia condición; la segunda no asumirá su verdadera condición hasta el final de la novela y esa asunción constituye el desenlace irremediable de toda una trayectoria anterior. El final de Naná es la muerte de la protagonista; el de La desheredada es el hundimiento definitivo de Isidora en el submundo popular, su aniquilamiento moral:

Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como éste cae furioso, aturdido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después, en la superficie social, todo estaba tranquilo." (13).

En La desheredada se narra la historia de una mujer del

pueblo caída en la prostitución, del mismo modo que en La de Bringas se novela la caída en la prostitución de una mujer pequeño-burguesa(14). La perdición de Isidora, así como la de Rosalía, se consuma al final del relato: previamente, ambas heroínas se han debatido frenéticamente ante el lector, y ha sido ese debate el objeto de la novela.

Se ha señalado repetidamente que La desheredada no es una novela naturalista en sentido estricto u ortodoxo: E. Rodgers(15) insiste en que la obra se aparta del naturalismo zoliano determinista, porque a Isidora se le ofrecen repetidas posibilidades de regeneración, y es su rechazo de las mismas el responsable de su destino, no la herencia o el medio; idénticos reparos pone López Sanz(16) al supuesto naturalismo de la novela. Gilman(17) señala que el naturalismo significó en la redacción de la obra no un fin en sí mismo, sino una posibilidad de acercarse comprensivamente al personaje; Ricardo Gullón(18) siempre fue reacio a hablar de "naturalismo" refiriéndose a cualquiera de las novelas de Galdós...

Un dato que puede contribuir a iluminar la relación de La desheredada con el naturalismo zoliano es precisamente ese rasgo mencionado, que separa a Naná de Isidora y también de Rosalía de Bringas: su nula conciencia moral. Isidora y Rosalía se van deslizando desde una conciencia contradictoria hasta una conducta sistemática vituperable; pero lo que despierta la compasión y la comprensión del lector es esa larga noticia sobre los vaivenes de su conciencia, sobre las convulsiones morales que preparan su caída y que el autor se ha cuidado de reflejar extensamente en la

novela.

Las dos novelas galdosianas narran la completa destrucción de un ser moral; Naná aparece desde un principio extraña a todo principio moral, encarnación de una potencia ciega y funesta. En la novela de Zola, Naná y sus colegas, contribuyen activamente a la inmoralidad característica de la sociedad parisina. Son agentes, más que víctimas. Ante su amante Muffat, Naná aparece como

"una fuerza de la naturaleza, en un fermento de destrucción, sin quererlo ella misma, corrompiendo y desorganizando París entre sus muslos de nieve"(19).

Mantenida por uno de sus amantes, "la aburría aquello de no saberse libre"(20), y trataba repetidamente a patadas a sus amadores. Naná es una diosa pagana y lúbrica: Venus en su triunfo sobre la escena (21).

Naná no está exenta de prejuicios de clase - supone que las distantes mujeres de la aristocracia parisina son por fuerza honradas, que por fuerza están exentas de devaneos como los suyos(22)- y siente cierta nostalgia por lo decente - como muestra su interés por representar a un personaje honesto sobre la escena(23), o su intento de mantener una relación exclusiva con su querido(24)- pero su actitud frente al entorno está llena de aplomo. Naná no se ve desgarrada por la necesidad de responder a los valores convencionales; vive, y lo sabe, al margen de ellos.

En Isidora y en Rosalía, Galdós ha construido dos

prostitutas que son víctimas precisamente de su atención a valores admitidos socialmente, pero falaces. La una y la otra pretenden asumir un rol social al que se creen destinadas - Rosalía entiende el decoro como un imperativo absoluto que la obliga a gastar más de lo que tiene disponible; Isidora se toma por heredera de una gran casa, lo que implica un tren de vida ajeno a sus posibilidades actuales - y es su afán de cumplir su destino social por encima de cualquier reflexión moral, lo que acaba precipitándolas en el puterío. Isidora y Rosalía dependen muy estrechamente de la opinión pública; no es casual que ni una ni otra puedan admitir tranquilamente la calificación de "cursis": la reciben como una puñalada(25). En el centro de su psicología está el afán de desempeñar cierto rol al que se creen instadas, y no perderán la vana esperanza de integrarse feliz e irreprochablemente en esa posición social para la que se sienten llamadas, hasta el último capítulo de la novela. Sólo entonces caerán en la cuenta de que su posición es ya equívoca para siempre y la asumirán plenamente. La prostituta galdosiana no es agente, sino víctima de un equívoco.

El análisis de Fortunata, otra gran figura galdosiana que ejerce la prostitución, corroborará lo expuesto. Fortunata, como Naná, es un hermoso ser asilvestrado(26). Pese a todo esfuerzo por desviarla de su rumbo, Fortunata sigue su camino; ni los consejos de Feijoo que intenta ajustarla a una vida decorosa, ni el sosiego doméstico que le ofrece Maxi Rubín, ni la traición de Aurora, ni el deseo de emular a Jacinta, ni la bienintencionada intervención de Guillermina Pacheco consiguen torcerla: ella

abriga su "pícaro idea" y la defiende frente a todos. Fortunata se enfrenta al mundo, desoye repetidamente la llamada de la sociedad bien pensante que la rodea; no por comodidad y abandono, sino con esforzada firmeza. "No tiene atadero"(27).

La naturalidad auténtica que Fortunata exhala por todos sus poros no es vista por Galdós como una brutal carencia de todo principio moral; como ha señalado Nimetz(28), para Galdós la naturaleza no es una fuerza maligna, sino un principio de autenticidad y armonía; por eso, Fortunata, "una conciencia sana, irreductible a la educación, inmune a la sociedad, no contagiada por la ambición y resistente a la historia" (29), muere, pero no sin antes extraer de sí misma el impulso generoso y salvador: la cesión de su hijito a su rival.

Fortunata muere, pero no se deja enganchar en el engranaje social; es inmune al equívoco; en ella triunfa finalmente la idea salida "de entre mí" (30). Fortunata responde a ese afán de autenticidad y sentido moral íntimo que Galdós defiende en sus novelas(31). Con ella se da entrada a toda una serie posterior de protagonistas que se colocan de espaldas a la "situación institucionalizada de inmoralidad social" (32) y se disocian de unos criterios éticos convencionales: Benina, Nazarín, Catalina de Halma e incluso el conde de Albrit.

Así, las prostitutas de Galdós aparecen primero como víctimas de una sociedad contradictoria - que predica grandes principios inoperantes en la práctica(33); una sociedad metalizada que reduce incluso los afectos a términos pecuniarios.

Sólo más tarde, con Fortunata, inicia(34) Galdós un nuevo experimento: ¿Y si se colocara a la mujer caída frente a la maraña social? ¿Y si no se dejara arrastrar por el torbellino de lo convencional?. El resultado es un personaje lleno de frescura y salud: Fortunata(35).

¿Y los hombres que reciben dinero a cambio de su amor?. En ese caso están Joaquín Saldeoro, que recibe dinero de Isidora, y Víctor Cadalso, cuyo amancebamiento con una madura aristócrata es descubierto por Abelarda.

Joaquín Saldeoro recibe de Isidora dinero que procede de tratos poco honrados con otro hombre. Joaquín lo necesita imperiosamente, así que se dice:

"Me engañaré a mí mismo, haciéndome creer que este dinero es de procedencia honrada. Es tan torpe el ser humano, que fácilmente se le engaña... Pero discutamos esto; abordemos la cuestión con filosofía. Si este dinero ha venido a mí por una vía poco honrosa, es evidente que yo no he ido a buscarlo por dicha vía. Los procedimientos de la Providencia son misteriosos. Es irreverente y sacrílego ponerse a discutir sus designios. El hecho consumado lleva ya en sí una dosis tan grande de lógica, que no necesita argumentaciones retóricas...".(36)

En Miau(37), Abelarda descubre que su cuñado Víctor anda en "líos con alguna señora de mucho lustre y empinadísimo copete". Dos páginas más adelante, Pantoja asegura a Ramón Villaamil que el expediente abierto administrativamente contra Víctor no progresará, porque media la influencia de unas importantes "faldas". Acertará Pantoja, y al lector se le hará evidente que la inusitada prosperidad de que goza Víctor Cadalso procede de

los favores de su querida.

En ambos casos se trata de vividores(38) que despliegan con el mayor cinismo una fraseología romántica - con Isidora, con Abelarda - pero se entregan con descaro al amor mercenario(39).

Otros hombres también reciben dinero de mujeres de quienes fueron amantes. José María, en Lo prohibido(40), salva su firma gracias a Eloísa, que con tal fin se ha vendido a un hombre repugnante; Federico Viera, en Realidad(41), sale igualmente de apuros inmediatos con dinero de La Peri, una prostituta. Pero el caso de Joaquín y Víctor es netamente distinto puesto que intentan sacar provecho cínicamente del amor que despiertan. José María y Federico, por el contrario, reciben con vergüenza y agradecimiento un dinero de mujeres prostituídas que ya no esperan nada de ellos; no se trata aquí de ninguna clase de intercambio comercial.

Al contrario que en el caso de las mujeres prostituídas, en los casos de Víctor Cadalso y Joaquín Saldeoro no hay auto-engaño; no hay contradicción íntima. Sólo hay falsificación consciente para lograr el propio provecho o satisfacción. No hay tampoco un progresivo despenamiento moral; estos varones prostituídos, como Naná, aparecen ya sumidos en la miseria moral al abrirse el relato. Temas característicos ligados a la prostitución femenina, como el de la regeneración moral o el de la reinserción social, son ahora improcedentes: Víctor logrará un jugoso destino en las oficinas del Estado, sin mayor problema, y es de suponer que proseguirá empedernido en sus imposturas;

Joaquín reanudará su brillante vida social del brazo de una rica cubana cuya mano ha conseguido atrapar, y no hay razón para sospechar que alterará su rumbo moral. La dimensión trágica de la prostitución femenina, que viene de la mano de cierta valoración moral convencional(42), se escamotea por completo en la prostitución masculina: es la moral convencional la que convierte al chulo-putas en un personaje mediocre.

Hay otro rasgo que contribuye a marcar la diferencia entre la prostitución masculina y la femenina en las novelas de Galdós. Se trata en todos los casos de amor pagado, sí, pero las mujeres mercenarias parecen menos pertrechadas para desenvolverse satisfactoriamente en la profesión. Rosalía, Isidora, Fortunata, se ven explotadas, son víctimas del fraude económico o de la violencia masculina. Rosalía descubre con amargura que Manuel de Pez no piensa pagar los favores recibidos (43); Isidora es vilmente explotada por Joaquín Saldeoro, que toma dinero de ella sabiéndolo procedente de otros hombres(44); Fortunata es incapaz de aprender "gaterías" y desenvolverse con "picardía"; Juanito opina, sobre Fortunata:

"La pobrecilla no aprende, no adelanta un solo paso en el arte de agradar; no tiene instintos de seducción, desconoce las gaterías que embelesan. Nació para hacer la felicidad de un apreciable albañil, y no ve nada más allá de su nariz bonita. Pues ¿no le ha dado ahora por hacerme camisas?. ¡Buenas estarían!... Habla con sinceridad, pero sin gracia ni 'esprit'. ¡Qué diferencia de Sofía la Ferrolana, que cuando Pepito Trastamara la trajo del primer viaje a París, era una verdadera Dubarry españolizada!. Para todas las artes se necesitan facultades de asimilación, y esta marmotona que me ha caído a mi es siempre igual a sí misma. Con decir que hace días le dio por estar rezando toda la tarde..."(45).

En su relación con el hombre, la prostituta galdosiana está lejos del tipo francés consagrado por Naná: carente de los sofisticados recursos que se atribuyen a Naná y sus colegas, no acierta a esclavizar a los varones, sino que se convierte en un juguete en manos de ellos. En este aspecto, más se acerca a Germinie Lacerteux(1865), de los Goncourt, que al modelo de Zola(46).

La contraposición entre Fortunata y el arquetipo francés dibujado en Naná, parece intencionada en algún pasaje de la novela española. En sus confesiones a Jacinta, Juanito asegura despectivamente:

"Te la has figurado como un monstruo de seducciones, como una de esas que, sin tener pizca de educación ni ningún atractivo moral, poseen un sinfín de artimañas para enloquecer a los hombres y escalvizarlos, volviéndolos estúpidos. Esta casta de perdidas que en Francia tanto abunda, como si hubiera allí escuela para formarlas, apenas existe en España, donde son contadas... todavía, se entiende, porque ello, al fin, tiene que venir, como han venido los ferrocarriles... Pues digo que Fortunata no es de éstas, no posee más educación que la cara bonita; por lo demás, es sosa, vulgar, no se le ocurre ninguna picardía de las que trastornan a los hombres; y en cuanto a formas..., no hablo del cuerpo y talle... sigue tan tosca como cuando la conocí." (47).

Otros pasajes insisten en que esas prostitutas galdosianas carecen del instinto vicioso y se han visto empujadas al oficio por otros factores. Juanito explica cínicamente:

"No aprende; no se le pega nada. Y como para todo se necesita talento, una especialidad de talento, resulta que esa infeliz que tanto te da que pensar no sirve absolutamente para diablo, ¿me entiendes? Si todas fueran como ella, apenas habría escándalos en el mundo, y los matrimonios vivirían en paz, y tendríamos muchísima moralidad. En una palabra, chiquilla, no hay en ella

complexión viciosa, tiene todo el corte de mujer honrada; nació para la vida oscura, para hacer calceta y cuidar muchachos."(48).

Estas mujeres no son, pues, de complexión viciosa; se han visto arrojadas a la prostitución por otros motivos; ni siquiera saben ejercerla con provecho. Es todo el sistema convencional de valores lo que Galdós está cuestionando. La prostituta - no así el varón prostituido-, como el pobre vergonzante, el noble tronado... etc., aparecen en la novelística de Galdós como tipos-víctima de un sistema social asentado en el materialismo y en la falsificación de principios.

Un tema que Galdós liga al de la mujer caída, es el del fraude masculino en la palabra de matrimonio dada. Joaquín de Saldeoro promete matrimonio a Isidora, que se entrega, iniciando así su caída en el abismo; Juanito Santa Cruz también arrastra a Fortunata de la misma manera hacia la perdición(49).

Sin embargo, no es la deshonor primera por sí misma lo que empuja hacia el puterío a Isidora y Fortunata, según una mecánica que sería propia del folletín(50); su primera entrega, a Joaquín y Juanito respectivamente, es fruto de un sentimiento amoroso estable, por el cual se sienten ligadas a estos hombres y en función del cual reincidirán una y otra vez en la transgresión socio-moral. Cuando ya casada, y en medio de su vida sosa y respetable, Fortunata se ve de nuevo asediada por Juanito, decide abandonarlo todo por su amante. El sentimiento que la acerca a Juanito es más fuerte que todo lo demás. Explica a Nicolás Rubín:

- "Yo lo siento..., lo siento...Quisiera que eso no hubiera

pasado."(51).

Y éste resume groseramente(52):

- "Ya... La historia de siempre. Si me la sé de memoria... Que quieren sólo a aquél y no pueden desterrarlo del pensamiento, y que patatín y que patatán... En fin, todo ello no es más que falta de conciencia, podredumbre del corazón, subterfugios del pecado. ¡Ay, qué mujeres! Saben que es preciso vencer y desarraigar las pasiones; pues no, señor, siempre aferradas a la ilusioncita..."(53).

Fortunata se precipita en brazos de Juanito; cuando éste se canse, la arrojará de nuevo al arroyo.

En el capítulo 28 de La desheredada, Isidora se ha colocado bajo la tutela de Augusto Miquis y trata también de llevar una vida oscura y ordenada. La reaparición de Joaquín Saldeoro, que llega de París en un estado "deplorable" y le ha enviado recado pidiendo auxilio financiero(54), la lanza de nuevo a la calle. Antes de arrojarse de nuevo a la vorágine en busca de dinero para su amante, Isidora implora a Miquis, y termina explicando:

- "La desesperación es ley, Augusto. Te hablaré con el corazón; te diré... Yo no quiero más que a un hombre. Por él doy la vida y, en último caso, el honor... [...] como Dios me abandona, yo me vendo."(55).

Por tanto, en el destino de Isidora igual que en el de Fortunata, el folletinesco motivo del fraude en la palabra de matrimonio dada por el varón, no opera como origen de la caída. Es una relación emocional, estable sólo en el sentido mujer-varón, lo que provoca la caída y recaída de la heroína en el fango. Y de rechazo, el manido tema romántico de la regeneración de la mujer liviana mediante su entrega a un gran

amor, queda así anulado.

La Montálvez, siete años posterior a La desheredada, recoge la versión perediana de la mujer caída. Su redacción está presidida por el deseo de fustigar los vicios de la oligarquía capitalina(56), y con ella Pereda se suma a una corriente narrativa que denuncia la corrupción de la élite(57). De ahí un importante rasgo diferencial que separa a Verónica Montálvez de Isidora Rufete: Verónica ha nacido en cuna aristocrática(58), pertenece al gran mundo; Isidora pretende integrarse en él, salió de las oscuras filas del pueblo(59).

Pero en Verónica Montálvez, como Galdós en Isidora Rufete, Pereda ha dibujado a una víctima, a una mujer empujada hasta el abismo por la ineptitud de unos y la picardía de otros(60). Y hay una serie de rasgos caracterizadores que comparten la mercenaria de lujo y la ambiciosa jovencita manchega: ambas mantienen una especial relación con el hombre que las desfloró -Pepe Guzmán, en el caso de Verónica, Joaquín de Saldeoro en el de Isidora- y del cual concibieron un hijo; ambas son productos de una educación negligente y extraviada, ambas son manirrota.

El capítulo I de La Montálvez se dedica principalmente a mostrar que Verónica ha carecido de una verdadera educación. Relegada en la casa paterna al nacer el hijo varón que habría de heredar el título, pasó a manos de una nodriza y luego a las de una niñera guipuzcoana; fue luego enviada a un renombrado colegio parisino donde no se le enseñaron sino disciplinas de adorno para señoritas finas. Con evidente intención crítica dice más tarde:

"Sobre todas las enseñanzas obligatorias en aquel colegio prevalecieron las del mal ejemplo de mis compañeras, más avisgadas que yo, o más cargadas de malicias y de años [...salí] muy ducha en bailar, en hacer reverencias, en modular la voz, en manejar el abanico y la cola del vestido de baile, en esgrimir los ojos y la sonrisa, según los casos, los sexos y las edades, y en el ceremonial decorativo y escénico de las prácticas religiosas"(61).

Más adelante, un amigo de la casa explicará:

"Esta criatura fue de lo más honrado de la clase, dicho sea sin ofensa de nadie, y nació para buena, y aun creo que lo habría sido, a no caer entre un padre tonto y una madre sin educación y sin entrañas y una caterva de pillos y de bribones.(62)"

La pobre Isidora, a quien su tío el canónigo recomienda por carta distinción, buena mesa y matrimonio con un príncipe(63), confiesa a Augusto Miquis:

"-No sé más que leer y escribir; deseo aprender algo más, porque sería muy triste para mí encontrarme dentro de algún tiempo tan ignorante como ahora"(64)

El impulso de gastar es tan inconsciente e irrefrenable en Isidora, que ella se confiesa "ratero de sí misma"(65); Verónica Montálvez, según es sabido en Madrid, "es manirrota para el dinero, y mayores son las ansias que siente de gastarlo cuanto más negras las dificultades que la pinta Simón, el sempiterno mayordomo de la casa"(66).

El firme deseo de regeneración moral y económica que paulatinamente va adueñándose de Verónica Montálvez al crecer su hija, explica el muy distinto desenlace que Galdós y Pereda ofrecen en la historia de la prostituta. Verónica ansía apartar a

su hija adolescente del mundo corrupto en que ella misma ha vivido; se obliga a hacer cuentas, trabajo en que llegará a encontrar incluso placer(67), modifica sus costumbres y relaciones(68), y parece dispuesta a recobrar el criterio moral junto a la frugalidad doméstica. Es entonces cuando el autor sienta su mano con el más duro castigo: la hija es enterada por maliciosos terceros(69) de las liviandades de su madre; la boda de la inocente niña queda frustrada; Verónica implora a los hombres y a Dios para salvar a su hija... pero la niña muere. La novela se cierra con el profundo dolor de la madre, que se reconoce culpable y confiesa los escándalos de su vida "para abominación de las mujeres honradas".

También La desheredada se cierra con una moraleja; pero no es la heroína quien la profiere ni recobra ésta su ser moral en el desenlace. Galdós termina su novela con el hundimiento definitivo de Isidora en el fango(70).

En Genio y figura, Valera proporciona una peculiar visión de la prostituta: dibuja una mujer vital y atractiva, curiosamente caracterizada por su innata generosidad(71). Este rasgo, que a primera vista pudiera parecer contradictorio en el personaje, forma parte, sin embargo, de las cualidades clásicas del mismo: Naná, como Isidora, como Rafaela, convertirán la explotación económica de los hombres en una profesión; pero las tres son rumbosas, limosneras o dadivosas(72), y en los dos primeros casos decididamente dilapidadoras(73). En verdad, y pese a todas las observaciones que sobre el rumbo y generosidad de Rafaela reitera

Valera en su relato, es ella la más cerebral y la única capaz entre las de su género de preservar y acrecentar permanentemente su patrimonio. Al cabo de los años, en sus "Confidencias" (74), Rafaela reconoce que ha vivido con tanto "arreglo y economía", "que he doblado mi capital y mi renta. Hoy casi puedo asegurar que soy rica".

A pesar de su muy distinto tratamiento del tema del adulterio y del muy distinto retrato que Pereda y Valera hacen de la mujer liviana(75), en La Montálvez y Genio y figura, respectivamente, ambos coinciden (76) en situar al personaje entre las clases altas urbanas y en dotarlo de una purísima hija, fruto de la más apasionada aventura erótica, y que sirve como contrapunto y castigo de su madre: Verónica y Rafaela son ambas hermosas y morenas; sus respectivas hijas son las dos rubias, y dotadas de un género de belleza menos picante y más aristocrático o angelical. En lo espiritual, se establece una enorme distancia entre madres e hijas: las primeras son livianas, las segundas inocentes y purísimas. Las dos corridas damas siguen la misma táctica pedagógica: intentan ocultar a las niñas su pasado, las educan rigurosamente internándolas en intachables colegios religiosos...pero se ven obligadas al fin a admitir la verdad y a asistir impotentes al "sacrificio" de las amadísimas hijas: su autoexclusión del mundo, que constituye el más doloroso castigo posible para sus madres. Lucía y Luz terminan consumando su voluntad de abandonar el mundo por distintos procedimientos: la primera busca "el asilo de los altares" y profesa de carmelita descalza (77); la hija de la Montálvez muere incapaz de

sobreponerse al golpe que para ella supone el conocer su verdadero origen y la culpa de su madre.

Aun con todo, las diferencias entre La Montálvez y Genio y figura son notables. En cuanto a la ambientación y al tema, es notorio que Pereda pretende achacar los pecados eróticos de Verónica a la corrupción moral de la sociedad donde se desenvuelve, mientras que Valera interpreta a Rafaela como personaje excepcional que lleva en sí mismo, en sus íntimas contradicciones, el germen de su propia destrucción.

Pero, como Galdós en La desheredada y Pereda en La Montálvez, Valera destaca en Genio... el papel jugado por la educación en el destino de Rafaela; es una mujer que se ha hecho a sí misma, elegante, hermosa y algo "marisabidilla" en la actualidad, pero que

"No recordaba de dónde había salido ni cómo había crecido. En Cádiz, en el Puerto, en Sevilla y en otros lugares andaluces, había pasado su primera mocedad tratándose con majos, contrabandistas, chalanes y otra gente menuda..." (78).

Sus liviandades eróticas son atribuidas al

"nunca conocido por ella temor de las niñas que se crían vigiladas por madres virtuosas, los ejemplos, siempre desaforados, que ha visto en torno suyo, en vez de verlos buenos, y hasta la carencia del orgullo señorial, que no podía perder, porque nunca le había tenido"(79).

Y, como en el arquetipo francés fijado por Naná, en Genio aparece también la complacencia de la mujer ante su propia belleza:

"Mi salud es inmejorable y mi mocedad se diría que no acaba. ¿Para qué he de fingir modestia contigo?. Me encuentro ahora más bella, más lozana, que cuando nos veíamos en el 'Retiro de Camoens'. Imagínate entonces como mata de azalea sin flor aún y toda verde, e imagínate ahora como la misma planta con toda la pompa y las galas de sus abiertas flores.

Aduladora es mi mucamba, que sigue siempre llamándose su niña; pero no creo que me adula cuando salgo del baño y me enjuga y me mira con agradable pasmo y suele decirme:

-¡Ay, niña, niña!, cada día estás más hermosa. ¡Bienaventurado el que así te vea!

Lo que es yo me miro también con complacencia en grandes y opuestos espejos y me siento en perfecta consonancia con el parecer de Petronila.

Te lo confesaré todo: cuando Petronila me deja sola, incurro en una puerilidad que no sé decir si es inocente o viciosa. Sólo sé que es acto meramente contemplativo; que es desinteresada admiración de la belleza; no es grosería sensual, sino platonismo estético lo que hago. Imito a Narciso; y sobre el haz fría del espejo aplico los labios y beso mi imagen." (80).

En la novelística de Pardo Bazán, la prostitución no reclama interés en absoluto(81), puesto que doña Emilia pretende para la mujer una categoría de persona responsable y autónoma. Pero en la de Palacio Valdés, la espúrea coyunda entre amor y dinero(82), es cuestión muy presente. Se prostituyen abierta o veladamente hombres y mujeres, ricos y pobres (83).

En lo que respecta a las mujeres, se contemplan dos maneras netamente distintas de vivir la promiscuidad sexual. Las mujeres de clase baja caen desgarrada y francamente en el puterío con el afán de salir, siquiera sea de forma provisional, de la miseria. Amparo, una meretriz, explica:

"-...vosotros nos juzgais peores de lo que somos. Yo no diré que algunas veces no obremos por capricho, y que no seamos ligeras e intencionadas... Pero hay ocasiones en que las circunstancias nos arrastran. Una mujer se pone en tren de vivir con elegancia, de tener palco en los teatros, de gastar coche, y llega a acostumbrarse a

estas cosas como vosotros a fumar o a tomar café. Llega un día en que si quiere dar gusto a su corazón, va a verse privada de todo esto y a caer en la miseria. Tú comprenderás que se necesita mucha virtud y más amor que el de Romeo y Julieta para echarlo todo a rodar y sacrificarse a vestir de percal otra vez y a vivir en una buhardilla. Chico, por lo mismo que nosotras hemos conocido bien la pobreza, sabemos mejor que vosotros loagradable que es. Yo me he comprometido con Salabert porque tiene mucho dinero y puede satisfacer todos mis caprichos. No necesitaba decírtelo... Por lo demás, si fuera a dar gusto a mi corazón demasiado sabéis, y demasiado lo sabe él, que yo nunca he querido a nadie de verdad más que a Manolo(84).

Muchas, ni siquiera se venden por sí mismas, sino que son vendidas por sus familiares(85). En cualquiera de ambos casos, Palacio Valdés muestra mujeres que están viviendo un intenso drama interior, que sufren dolorosamente la pérdida de la honra y el desprecio social(86). Cuando don Laureano intenta deshacerse de Concha, su víctima, ambos sostienen el siguiente diálogo:

"-Anda, anda, sigue tu camino, que todo lo que te he quitado te lo he pagado en buenos billetes de banco.

Los ojos de Concha relampaguearon como los de una pantera.

-¿Dinero por mi honra, canalla...?"(87).

Y Rogelia contesta a su abuela cuando ésta le aconseja venderse a don Enrique Sanfrechoso:

"-¡Cállese usted, abuela!...Prefiero trabajar como una vaca a ser vendida como una vaca..."(88).

Más adelante, la propia Rogelia reprocha a una amiga que la quiere traicionar:

"-Vas a vender por un puñado de oro la honra de una desgraciada que ningún mal te ha hecho."(89).

Es decir: estas mujeres humildes se prostituyen o no sin

perder la conciencia moral. Anteponen el valor de su honra - las mujeres de clase alta jamás encarecen ésta en términos parecidos - a cualquier cálculo utilitario, y por tanto se resisten a considerarse cumplidamente pagadas con dinero cuando se han visto obligadas a entregarse.

Incluso las que aparecieron en principio reservadas y virginales, se revuelven exasperadas tras la caída con uñas y dientes. Los arrestos, la firmeza y la violencia de estas chulas y costureras resultan tan inesperados como eficaces para castigar a sus seductores y someterlos. Concha abofetea públicamente a don Laureano, lo llama "viejo gorrino", amenaza con darle un navajazo y al fin obtiene justa reparación casándose con él(90); Amparo "hacía bailar a latigazos" a Salabert(91), consiguió instalarse en su casa, y sólo abandonó el palacio tras "haberlo puesto a saco"(92); el viejo y libertino duque que alquila la casa a Vilches, sufre golpes, tan violentos que incluso requieren la intervención de un facultativo, de su amiga, cierta bailarina del teatro Real(93); Valentina abofetea a su seductor en público y le organiza un escándalo al verlo bailando con otra(94). El autor no consigue ocultar su simpatía por estas mujeres miserables y bravas; parece que se resiste a condenarlas por completo y les concede una peculiar forma de justicia poética; al cabo, ninguna es viciosa por naturaleza o abandono(95).

Caso muy distinto es el de las damas de la mejor sociedad establecida, que se lanzan a aventuras extraconyugales movidas por el interés o el afán de brillo social. Entre ellas sí

encontramos caracteres viciados, mujeres que se entregan graciosamente y por decisión propia a la promiscuidad erótica(96). En todos estos casos, el narrador relata fríamente los hechos y muestra cómo las bellas acomodadas engañan y trampean entre sus amadores con mezquina hipocresía(97).

Yendo aún más lejos en la descalificación moral de toda la oligarquía madrileña, Palacio Valdés muestra en La espuma cómo la sociedad establecida se ensaña con busconas como Amparo, mientras se muestra extremadamente permisiva con las damas ricas corrompidas: la meretriz es ignominiosamente expulsada de una fiesta de carnaval celebrada en los salones de su propio amante, que no se atrevió a negarle la invitación; pero es expulsada por otra dama tan deshonestas como ella: la hija de la casa, cuyo gesto justiciero aplauden cínicamente todos los invitados(98).

Pero se trate o no de mujeres acomodadas, el adulterio es siempre concebido por Palacio Valdés como la forma más execrable de relación erótica. Como ha señalado Wells(99), el adulterio suele tener desastrosas consecuencias en la novelística de Palacio Valdés. Caso paradigmático sería el de El cuarto poder, en que la adúltera provoca la muerte de la madre, la pérdida de honor de la hermana, el suicidio del marido.... y el ostracismo social de toda la familia. Wells prosigue indicando que la perspectiva del autor sobre el adulterio evoluciona hasta posiciones impregnadas de misericordia cristiana en sus últimas producciones: en Sinfonía pastoral se concede a la pecadora la expiación, la redención completa y la felicidad(100).

Wells ha afirmado que Palacio Valdés antes condena el adulterio que los amores mercenarios. Es esta una conclusión que nos parece válida exclusivamente en lo que a las mujeres se refiere(101): el adulterio femenino siempre aparece reprobable, delictivo y de desastrosas consecuencias, mientras que el intercambio amor femenino/dinero, sea a través del matrimonio ventajoso o del ingreso en el puterío, se ve rodeado de atenuantes o de compasión. Frecuentemente se hace hincapié en lo ingrato de la condición femenina, que ofrece a las doncellas humildes pocas perspectivas ajenas a la explotación de sus encantos. Lo que Palacio Valdés condena ante todo es la frivolidad sexual y el interés en las casadas acomodadas.

En el caso de los varones, el adulterio es también inaceptable(102). Y el amor mercenario en ellos es estudiado con una antipatía manifiesta, que no se dedica a las ventajistas ni a las prostitutas. A los hombres, como a las mujeres acomodadas, no se les aplica atenuante alguno ni para sus vicios de lujuria ni para sus vicios pecuniarios. Pepe Castro, que en La espuma aparece recibiendo dinero de su amante, es directamente tildado de "antipático" por el narrador(103); y los cazadotes ofrecen una imagen disparatada o repugnante como ya señalábamos en páginas anteriores.

El pago a los varones por parte de las damas - que sólo desarrollan en sus novelas Galdós y Palacio Valdés - no se produce exclusivamente en La espuma, novela que Palacio Valdés dedica a retratar la alta sociedad capitalina, sino que asoma también en otras obras, pero siempre con referencia a personajes

de la alta sociedad madrileña: en Tristán..., vemos a Elena costeando el viaje que emprende junto a Núñez; en La espuma, no sólo aparece Pepe Castro recibiendo dinero de su amante, sino que encontramos al pobre Raimundo jactándose de algo similar, como si otra cosa fuera en detrimento de su buena imagen social (104). Parece que la prostitución masculina encubierta forma parte de los comportamientos no vituperables, sino hasta encomiables, en un medio social tan corrupto como brillante según el autor.

En suma: las prostitutas de la novela española de la Restauración presentan importantes diferencias respecto al modelo proporcionado por Zola en Naná. No son mujeres viciosas y sin escrúpulos, y carecen por completo de la "nostalgia del fango". No arrastran a los hombres hacia la perdición, sino que son utilizadas y estafadas por ellos.

El amor mercenario constituye uno de los temas centrales en la novelística de la Restauración. Varias novelas tienen como protagonista a una prostituta. La importante presencia de la prostitución ha de considerarse directamente ligada a la intención de evidenciar la degradación de los valores de la sociedad de la época. A través de este tema mayor y de los motivos ligados a él, los novelistas adoptan posiciones, más o menos conservadoras según los casos, en torno a cuestiones sociales de largo alcance: la moral sexual convencional, la condición femenina, la permeabilidad de las clases sociales, el mercantilismo y el utilitarismo que caracterizan a la mentalidad de su tiempo. La prostitución forma parte, junto con el

matrimonio ventajoso y el adulterio, de un conjunto de viciosas prácticas colectivas que los autores ponen en evidencia, y su peculiar desarrollo narrativo contribuye a fijar más nítidamente la peculiar perspectiva social que adopta cada uno de los autores.

NOTAS

(1)-Sobre el alcance del término "pequeñoburgués", nos remitimos al estudio de José Carlos Mainer: Literatura y pequeña burguesía en España. 1890-1950, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.

(2)-Las denuncias de la condena moral de la oligarquía forman un nutrido conjunto novelesco en el último cuarto de siglo. Narciso Alonso Cortés y Heriberto del Porto han dedicado sendos estudios al respecto. V. Nuestra bibliografía.

(3)-Tanto Rosa Neira, de Memorias de un solterón, como Rosalía, de La de Bringas, se encuentran en este caso.

(4)-En La espuma, cap. I, de Palacio Valdés, Pepe Castro recibe dinero de su amante; en Miau, de Galdós, Victor Cadalso está amancebado con una dama que se encarga de impulsarlo en su carrera burocrática. Dejamos al margen ahora los numerosos casos, ya mencionados en otro lugar de este presente trabajo, en que ambos autores muestran a algún caballero que proyecta un matrimonio exclusivamente por interés.

(5)-V. Claire Nicolle Robin: Le naturalisme dans 'La desheredada' de Pérez Galdós, París, Les Belles Letres, 1976.

(6)-V. Leopoldo Alas: Galdós, Madrid, 1912, pp. 104-5.

(7)-Ambas comparten dichos rasgos, salvo en este último aspecto, con Rafaela, la prostituta que protagoniza Genio y figura (1897), de Valera. Hemos de suponer que todas ellas responden a un tipo.

(8)-Naná, p. 216.

(9)- Ibidem, 219.

(10)-Título del capítulo 11 de la novela, del que procede la cita siguiente.

(11)-El parentesco entre La desheredada y los modelos naturalistas ha sido minuciosamente estudiado por Claire Nicolle Robin, Le naturalisme dans "La desheredada", París, Les Belles Letres, 1976. Stephen Gilman, Galdós y el arte..., cit., considera a Isidora Rufete más cercana a la Esther de Splendeurs et misères des courtisanes, de Balzac, obra que Galdós conocía desde muy atrás. Gilman hace hincapié en las resonancias románticas que se advierten en el personaje de Galdós, igual que en el de Balzac: una prostituta capaz de un gran amor y de grandes sacrificios, que emprende el camino de la regeneración...

Nosotros creemos que esas características de Isidora y de otros personajes galdosianos - la temprana Rosalía, Fortunata...- son intencionadas alusiones a La dama de las camelias, de Dumas, que más de una vez se menciona y se sitúa en la mente de estos

personajes, para anular y satirizar el esquema moral que subyace a esa literaturización romántica de la mujer caída.

En la entrevista mantenida por Fortunata y Nicolás Rubín, e igualmente durante la entrevista sostenida por don Juan de Gibralfaro y Rosalía, Galdós se cuida de introducir la mención expresa a La dama...; respecto al primer caso Gilman afirma que se trata de un guiño travieso del novelista: cita a Dumas, pero lo que tiene in mente es Balzac. Parece poco probable que Galdós repita esa travesura una y otra vez. Más bien pensamos que esa entrevista es otra de las muchas versiones que, entre referencias expresas o transparentes, a La dama de las camelias, se producen a lo largo de la novelística de Galdós y de toda la Restauración. Y no es casual que la situación reproducida, en casi todos los casos, gire en torno a una conversación en que se proyecta la regeneración de la mujer liviana.

El tema de la regeneración de la mujer liviana, sin necesidad de establecer un parentesco concreto entre Fortunata... y Splendeurs... - o entre la primera y Les mystères de Paris, de Eugenio Sue, como pretende Gilman -, es uno de los grandes temas que la Restauración recoge de la tradición romántica, y su tratamiento, negando la rehabilitación social y moral de la mujer liviana, responde al afán de despejar la mente de los lectores de lo que se consideraron dañinos y falaces tópicos románticos.

Por otra parte, la resonancia de La dama... también se reproduce en Naná, cuya regeneración se proyecta desde un apartado lugar campestre..., sin el menor éxito.

(12)- El cap. II de la novela se dedica a mostrar que si siquiera su estruendoso triunfo teatral consigue apartar a Naná de su vida cotidiana: continúa ejerciendo con aburrimiento la vieja profesión.

(13)- El propio autor equipara la desaparición del ser moral de Isidora a una forma de muerte: El capítulo 36 y último de La desheredada se titula "Muerte de Isidora".

(14)-La faceta simbólico-histórica que se ofrece en el personaje de Isidora Rufete ya fue destacada y analizada por José Fernández Montesinos y se ha convertido en un lugar común manejado por la crítica galdosiana. Otro tanto ha sucedido en lo que respecta a Rosalía de Bringas. Isidora y Rosalía serían representaciones alegóricas de la España de la Restauración, que aparece así caracterizada como una "prostituta subrepticia, presuntuosa e hipócrita", en palabras de Stephen Gilman: Galdós y el arte..., cit., p. 142. En su carácter alegórico, Isidora y Rosalía de Bringas emparentan de nuevo con el personaje zoliano de Naná: ésta fue reconocida por Zola como representación intencionada de la Francia del Segundo Imperio. Stephen Gilman, ob. cit., p. 48 y ss., hace extensible a varias heroínas de la primera etapa galdosiana el carácter representacional de la realidad española: Clara, de La Fontana de Oro, sería la primera versión de "España en cautividad", a la que sucedieron Inés y Rosario.

(15)-Eamonn Rodgers: "Galdós' La desheredada and Naturalism", Bulletin of Hispanic Studies, XLV, 1968, pp. 285-98.

(16)- Mariano López Sanz: Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán, Madrid, Pliegos, 1985, p. 62 hace hincapié en que el determinismo naturalista nunca pudo seducir a Galdós, que mantenía una visión humanista de la realidad.

(17)-Stephen Gilman: Galdós y el arte..., cit., p. 100: "El naturalismo no fue para Galdós un fin en sí ni una moda que había que copiar, sino una nueva posibilidad de comprensión".

(18)-Galdós, novelista moderno, cit., prefiere hablar de "realismo acentuado".

Otros muchos críticos han participado en el debate sobre el naturalismo de Galdós. Por su especial interés, puesto que parece contradecir parcialmente nuestro propio punto de vista, conviene citar a Carmen Bravo Villasante: "El naturalismo de Galdós y el mundo de La desheredada", Cuadernos Hispanoamericanos, 230, Feb. 1969, que sostiene el contagio naturalista por parte de Galdós, fundándose en la existencia de una técnica de animalización de los personajes. En palabras de Carmen Bravo: el proceso de animalización del ser humano es la primera evidencia que nos presenta La desheredada, la primera muestra de naturalismo". Como veremos enseguida y de acuerdo con nuestro propio análisis, hay sin embargo una diferencia radical en esa tendencia hacia la animalización del personaje entre Zola y La desheredada.

(19)-Naná, p. 217.

(20)-Ibídem, 211.

(21)- Naná representa precisamente a Venus en escena, representación a la que se dedica el primer capítulo de la novela.

(22)-Naná sufre una profunda conmoción cuando las apariencias la llevan a creer que la condesa de Muffat está siendo infiel a su marido. Eso le abre nuevas expectativas, y dice rabiosa a su amante: "Las mujeres, ya lo ves, igual las de arriba que las de abajo, valen lo mismo: todas divirtiéndose en compañía." v. Naná, p. 225.

(23) -Pese a todo su empeño, su aparición como dama honrada sobre la escena constituye un enorme fracaso. V. Naná, cap. IX.

(24)-Naná, capítulo VIII. Su amante Fontan, sin embargo, termina por apalearla y explotarla económicamente.

(25)- De Joaquinito Saldeoro y de Refugio Emperador, respectivamente. v. La desheredada, O.C., I-1061 y La de Bringas, O.C., II-218.

(26)-Stephen Gilman: Galdós y el arte..., cit., p. 293: La aparición de Fortunata en la novela se produce como por casualidad, en una tienda de aves; esa aparición resume su

naturaleza directa, vital y silvestre, por contraste con la sarta de trivialidades que se han desgranado en torno a la genealogía de los Santa Cruz. Sobre el nacimiento de Isidora y su significado, v. también una interpretación antagónica en Carlos Blanco Aguinaga: "On 'The Birth of Fortunata'", Anales Galdosianos, n. 3, 1968, pp. 13-22.

(27)- Michael Nimetz, ob. cit., p. 38

(28)-Stephen Gilman, Galdós y el arte..., cit., p. 331.

(29)-Guillermína Pacheco, consternada, dice a Fortunata: "-Veo que usted no tiene atadero...Con esas ideas pronto volveríamos al estado salvaje". v. Fortunata y Jacinta, O.C., II-840.

(30)-Esa idea salida "de entre mí", esa "pícaro idea", cuyo triunfo en el ánimo de Fortunata resume su trayectoria y su carácter según Stephen Gilman, Galdós y el arte..., cit., p. 308 y ss., consiste en suponer que la verdadera esposa de Juanito es ella, Fortunata, ya que Jacinta no puede darle hijos:..." 'no tiene hijos'. Esposa que no tiene hijos no es tal esposa", asegura la linda menestrala en Fortunata y Jacinta, O.C., II-838.

(31)-José Luis Mora García: Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905), Salamanca, Universidad, 1981, p. 31 y ss., demuestra que la salvación del personaje galdosiano se funda siempre en su autenticidad humana frente a los convencionalismos.

(32)- José Luis Mora García, ob. cit., p. 24, explica que la perdición de las figuras galdosianas se produce en virtud de una "situación institucionalizada de inmoralidad social", que "impide al personaje arrostrar su propia realidad desde presupuestos asumidos verazmente y en libertad; y en cambio le empuja a soluciones falaces en aras de un ritualismo moral, religioso o social".

(33)-Respecto al vaciamiento de los principios esgrimidos por la burguesía triunfante, v. Rodríguez Puértolas: Galdós: burguesía y revolución, Madrid, Turner, 1975, y José Luis Aranguren, Moral y sociedad... cit., principalmente. La utilización interesada de esos principios, con los que el personaje novelesco no está verdaderamente comprometido, se advierte claramente en Palacio Valdés. V., por ejemplo, el pasaje de La espuma referente a una "matinée" religiosa, citado páginas atrás en nuestro trabajo.

(34)- Fortunata abre camino a otras mujeres en entredicho; poco después, en Lo prohibido, Pepa Fúcar ha superado también su primitiva intención de respetar el decoro social y vive junto a León Roch: ambos están ya reunidos bajo un mismo techo.

(35)- La incivilidad de Fortunata, su comportamiento "salvaje", ajeno a las normas sociales establecidas, es señalado por diversos personajes a lo largo de Fortunata y Jacinta: Doña Lupe, Guillermína Pacheco, Evaristo Feijoo... La propia Fortunata

admite: "Pueblo nací y pueblo soy: quiero decir, ordinariota y salvaje". V. Fortunata..., O.C.,II-763. Así quedan vinculados su desinterés por las normas convencionales que inspiran a la burguesía y su condición netamente popular.

Todo el capítulo titulado "Un curso de filosofía práctica", se dedica precisamente al adoctrinamiento de la chica por Feijoo, que quiere enseñarla "a ser persona práctica" (O.C.,II-767), "a dar a la fiera de la sociedad la parte que le corresponde para que no alborote" (O.C.,II-775).

Según ha señalado Stephen Gilman respetidamente, Camila, de Lo prohibido, es el antecedente inmediato de Fortunata: ambas son figuras sanas, naturales e inciviles. V. Stephen Gilman, Galdós y el arte... cit., pp. 151-2, y Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, cit., p. 133.

(36)- V. La desheredada, O.C.,I-1146.

(37)-Ob. cit., cap. 25.

(38)-Ambos son ejemplares acabados de ese joven despejado, ocioso y sin recursos, que desea, por encima de todo, codearse con las clases superiores. Sobre este tipo de caballeros galdosianos, v. nuestro capítulo "La ofuscación pecuniaria".

(39)-En la Parte II de La desheredada, el cap. XII, titulado "Escenas" es particularmente revelador respecto a Joaquín Saldeoro; en cuando a Víctor Cadalso, véase el capítulo XXVI de Miau.

(40)-O.C.,II-435.

(41)-Jornada IV, Escena XIII.

(42)-De acuerdo con los criterios morales vigentes, las flaquezas sexuales masculinas carecen de trascendencia, mientras que las femeninas imprimen carácter. V. al respecto Eric Hobsbawn: La era..., cit., y Víctor Alva: Historia social de la mujer, cit., entre otros.

(43)-Al descubrir que se ha entregado de balde a Manuel de Pez, puesto que él no piensa sacarla de sus apuros económicos, "La ira y la vergüenza la cegaron", y Rosalía pensó: "¡Qué error y qué desilusión! ¡Y para eso se había envilecido como se envileció! [...] Ignominia grande era venderse; ¡pero darse de balde...! Al llegar a esto, lágrimas de ira y dolor corrieron por sus mejillas". V. La de Bringas, O.C.,II-211. Como señala Diane F. Urey: Galdós and the Irony..., Rosalía, que fue verdugo en Tormento y encarnó la crueldad social, se convierte en víctima a lo largo de La de Bringas.

(44)-V. notas (36) y (39) de este mismo capítulo.

(45)-Fortunata y Jacinta, O.C.,II-754.

(46)-Dulcenombre, en Angel Guerra, es también un juguete de los

Babel, que explotan económicamente su relación con Angel Guerra. El irónico narrador explica: "La moral hubo de sucumbir ante lo físico. La egregia doña Catalina [madre de Dulcenombre] lloró mucho, justo es declararlo, el día en que no tuvo más remedio que acceder a ciertas proposiciones que se le hacían referentes a Dulce, y doliéndose con medio corazón de lo que ésta perdía, con el otro medio saboreaba el alivio de sus angustias, pagando al panadero, a toca teja, tres meses de suministro, al carnicero cuatro, y rescatando algunas ropas cautivas". V. Angel Guerra, O.C., III-31. Todo el resto de este capítulo se dedica a mostrar la voracidad de los Babel, cuya única fuente de dinero es Dulcenombre, que lo obtiene de Angel.

Germinie..., narra la historia de una mujer desvergonzadamente explotada; con esta novela puede considerarse iniciada la tradición naturalista francesa.

(47)-Fortunata y Jacinta, O.C., II-748-9. Con esta opinión de Juanito, contrasta el de Evaristo Feijoo, que se felicita de que la muchacha "es un diamante en bruto" y se encandila considerando "¡Qué española es!". V. ob. cit., O.C., II-764 y 769, respectivamente.

(48)-Fortunata y Jacinta, O.C., II-748. Nótese el cinismo con que Juanito está identificando el adelanto industrial con la progresiva sofisticación de la corrupción moral.

(49)-En Fortunata y Jacinta, O.C., II-838, Fortunata explica a Guillermina Pacheco:

- "A mí me había dado palabra de casamiento..., como esta es luz... Y me la había dado antes de casarse... Y yo había tenido un niño... Y a mí me parecía que estábamos los dos atados para siempre, y que lo demás que vino después no vale..., eso es.

[...]

- Yo no habría sido mala [...] si él no me hubiera plantado en medio del arroyo con un niño dentro de mí."

(50)-V. los estudios de Alicia G. Andreu citados en nuestra bibliografía, y particularmente La mujer virtuosa: Galdós y la literatura popular, Madrid, SGEL, 1982.

(51)-Fortunata y Jacinta, O.C., II-725.

(52)-La grosería que destilan las palabras de Rubín es señalada por el propio narrador omnisciente poco más arriba, durante esta misma entrevista: el clérigo se presenta hablando a Fortunata con "gesto de menosprecio" y "manoteando con groseros modales".

(53)-Fortunata y Jacinta, O.C., II-725-6.

(54)- O.C., I-1135.

(55)-La desheredada, O.C., I-1136.

(56)-J.M. González Herrán, en La obra de Pereda..., cit., p. 279:

en la redacción de La Montálvez, Pereda partió de la intención de fustigar los vicios de la oligarquía, y sólo en un momento posterior ideó la historia central de la novela.

(57)- Una corriente sobre cuya existencia Narciso Alonso Cortés, "De La Montálvez", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XV, 1933, pp. 51-8, ya alertó tempranamente a la crítica, y que ha sido más recientemente estudiada por Heriberto del Porto: La decadencia de la familia aristocrática en la novela española moderna, Michigan, University Microfilms International, 1985.

(58)-Verónica es hija del marqués de Montálvez, "título con polillas de puro rancio", y de la hija de un rico ex-contratista. V. La Montálvez, O.C., I-1441.

(59)-Isidora es hija de un pobre oficinista, Tomás Rufete, que queda varias veces cesante y muere loco en el manicomio de Leganés. V. O.C., I-992-3.

(60)-Las pretensiones de grandeza que abriga Isidora y que la convierten finalmente en una prostituta del arroyo, le han sido infundidas por su tío el canónigo, según venimos a saber en O.C., I-1004. La extravagancia e inoportunidad de este señor, que aconseja a Isidora mesura en el gasto, castidad, mesa regalada y matrimonio feliz precisamente cuando la joven está a la cuarta pregunta, no ha podido ni siquiera cenar el día de Navidad y ha sido desflorada por un cínico seductor, queda de manifiesto en el capítulo de la novela titulado "Ultimos consejos de mi tío el canónigo".

Verónica es empujada a una boda de interés por su propia madre, por el hombre al que ama y por sus amigas. V. caps. XV y XVI de La Montálvez. Completamente perdido el norte de su vida, la joven se ve "dominada por el vértigo de los abismos" (O.C., I-1504), y en adelante se entrega al pecado.

(61)-La Montálvez, O.C. I-1446.

(62)-Ibídem, 1510.

(63)- La desheredada, O.C., I-1080-1.

(64)-O.C., I-1009.

(65) O.C., I-1033; pertenece y encabeza a esa legión de manirrota galdosianas que Robert Ricard, Aspects de Galdós, París, P.U.F., 1963, destaca en las Novelas Contemporáneas.

(66)- La Montálvez, O.C., I-1511.

(67)-"Desde que la marquesa de Montálvez era juiciosa y administraba sus caudales por sí misma, tenía un regaladísimo placer en encerrarse en su despacho, hojear sus libros de cuentas, tomar notas, calcular gastos e ingresos, apuntar cantidades en dos columnas, sumarlas, restar una suma de otra y ver al fin que, sin privarse de nada de lo necesario, le

resultaban sobrantes para imprevistos..." (La Montálvez, O.C., I-1565).

(68)-Cuando su hija va a abandonar definitivamente el colegio, Verónica,

"con disculpas bien buscadas, fue disolviendo sus 'tés íntimos' y sus tertulias 'verdes', y escatimando su asistencia a las de sus amigas. No por ello se hizo huraña ni melancólica; pero sí muy escogida en las personas para el trato continuo, y muy sobria en los recreos de puertas afuera". (La Montálvez, O.C., I-1536).

(69)-Por la desechada Leticia. V. La Montálvez, O.C., I- 1567.

(70) - Sobre la intención moral que presidía el trabajo de Galdós existe abundante testimonio crítico. Gullón consideró a Galdós como uno de los grandes moralistas del siglo XIX, junto a Dickens o Balzac; Stephen Gilman, Galdós o el arte... cit., pp. 319-20, insiste: "Como muchos de los grandes novelistas de antes y después de su época (desde Cervantes hasta Joyce), la visión de Galdós es moral y existencial más que psicológica y estética (Madame Bovary) o revolucionaria (Germinal)". C. Lacosta emparenta a Galdós con Balzac y señala que ambos, con distinto alcance, dieron sentido moral a sus obras. José Luis Mora halla en la novelística de Galdós una potente intención crítica dirigida contra la moral objetiva y social. Angel del Río atribuye a Galdós una pasión por cambiar el estado de las cosas y considera Misericordia la obra cumbre del fin de siglo galdosiano, que comporta definitivamente el triunfo de lo moral sobre lo económico y utilitario. Michael Nimetz, p. 10, se une a las consideraciones de Gullón y añade que La desheredada "is a morality play" desde la primera a la última palabra. Con respecto a Fortunata y Jacinta, Antonio Zahareas, p. 34, indica que Galdós, al hacernos ver simultáneamente la perspectiva interior y exterior de los personajes, nos advierte de que "al hacer juicios morales, el hombre no puede basarse en fórmulas fáciles"...

Sería ocioso intentar recoger, ni siquiera en esencia, todas las numerosísimas manifestaciones que sobre el moralismo de Galdós han hecho sus críticos.

(71)-Su prostituta, Rafaela, es apodada "La Generosa".

(72)-Genio y figura, cap. XXIII: Rafaela, a la muerte de su riquísimo marido, repartió "legados a todos los parientes pobres de él, que eran muchos, y a varios establecimientos de beneficencia del Imperio..."; La desheredada, cap. 7, Isidora "por la calle iba dando limosna a todos los pobres que encontraba, que no eran ciertamente pocos", y termina así con el monedero completamente vacío; Naná, cap. II: cuando dos ricachones acuden a la puerta de la ramera para pedir su contribución a cierta obra benéfica, la mujer les da el único dinero de que dispone para sí.

(73)- Isidora se ve tronada una y otra vez en la Segunda Parte de La desheredada. Naná también pierde toda su hacienda sin

pestañear y atraviesa épocas alternativas de penuria y lujo.

(74)-"Confidencias" es un capítulo de Genio..., en que el relato se pone directamente en boca de la protagonista.

(75)-V. el apartado "Sobre el adulterio" en nuestro presente trabajo.

(76)- La convergencia temática entre ambas novelas ya ha sido destacada por José F. Montesinos en Pereda o la novela idilio, cit.; v. el capítulo que en dicho estudio se dedica a La Montálvez, capítulo en que el crítico aventura la hipótesis de que Valera redactara su obra con los ojos puestos en la de Pereda y como respuesta a la misma. Otras novelas de la época, menos directamente emparentadas entre sí, pero también ilustrativas sobre los pecados eróticos de la alta sociedad son comentadas por Narciso Alonso Cortés, en "De La Montálvez", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1933, XV, pp. 51-8

(77)-Genio..., O.C., I-702.

(78)-En todas sus obras, Valera liga el destino de la mujer con la calidad de su educación previa. Sobre la importancia de la intervención materna en la educación de la mujer virtuosa, se afirma en Mariquita y Antonio:

"Cuando una mujer nace bajo el cuidado de una madre honrada, comprende y siente en su entendimiento y en su corazón todas las virtudes y todas las nobles pasiones [...] Pero cuando la mujer nace desheredada, no tiene alimento sano con que dar vida a su espíritu y no es de extrañar ni de censurar que viva de ponzoña."
(O.C., I-981).

(79)-Genio..., O.C., I-643.

(80)-Ibídem, 695.

(81)-Sólo Rosa Neira, pequeñoburguesa que padece una "fiebre traperera" desarrolla el tipo de la mujer que se vende por dinero en Memorias de un solterón.

(82)- El amor o la belleza femenina vistos como mercancía asoman frecuentemente en las páginas de Palacio Valdés. En La espuma, O.C., II-242, dos caballeros pasean por Madrid mirando a las viandantes "como dos bajáes que entrasen en un mercado de esclavas y antes de elegir discutiesen las cualidades de cada una"; en Riverita, O.C., I-298, Miguel Rivera piensa que "compraba antes demasiado caros los placeres que su amiga le proporcionaba"; en La aldea perdida, O.C., I-1037, Plutón intenta forzar a Demetria en un camino solitario exigiendo que "pagues el partazgo".

(83)-La presencia del tema de la prostitución en la novelística de Palacio Valdés varía a lo largo del tiempo; como Wells, ob.cit. ha señalado, este tema evoluciona de menor a mayor

desarrollo hasta culminar en La espuma y La fe, para desaparecer casi por completo más adelante.

(84)-La espuma, O.C.,II-273-4.

(85)-Tal ocurre en La fe, O.C.,I-997; El origen del pensamiento,O.C.,II-516-7...etc.

(86)-En la novelística de Palacio Valdés, la meretriz suele ser originariamente una víctima, una mujer de clase media o baja, que se ve abocada al puterío para remediar la penuria económica. V. Lila Ch. Wells, Palacio Valdés' Vision of Women..., cit., p. 122 y ss.

(87)-El origen del pensamiento, O.C.,II-563.

(88)-Santa Rogelia, O.C.,I-1800.

(89)-Santa Rogelia, O.C.,I- 1893.

(90)-El origen....

(91)-La espuma, O.C.,II-297 y ss.

(92)-Ibídem, 345 y ss.

(93)-Santa Rogelia, O..C., I- 1847-8.

(94)- El cuarto poder, O.C.,I-582-3. Como señala Wells, ob. cit. p. 140, todo esto parece sugerir que "a mistress is a potentially dangerous vice."

(95)-En Maximina, O.C.,I-440, el propio narrador explica: "La mayor parte de estas chulas son en el fondo, siguiendo la expresión vulgar, unas infelices. La cáscara es lo único terrible que hay en ellas."

(96)-Véanse en La espuma los movimientos psicológicos que determinan en Clementina la decisión de tomar como amante a Raimundo.

(97)-Ventura, en El cuarto poder; Pepa Frías y Clementina en La espuma...etc. Esta última comenta sobre uno de sus amantes: "- Ese es un tonto de capirote, ¿sabes? [...] pero al menos tiene fachada. En diciéndole que es un gran hombre se tira de cabeza al agua por ti... Tú no sabes... Me ha colocado en el Ministerio más de dos docenas de parientes...". Véase La espuma, O.C.,II-303.

En la misma novela, Clementina hace desfilar ante el lector sus sucesivas relaciones adúlteras con Pepe Castro, Raimundo, Escosura...

(98)-La espuma, O.C.,II-308-9.

(99)- Lila Ch. Wells, Palacio Valdés' Vision of Women... cit., p. 127 y ss.

(100)-Sobre la evolución del tema del adulterio, y sobre el tratamiento del mismo en Santa Rogelia, v. también el capítulo anterior del presente trabajo.

(101)- Lo cierto es que Wells, ob. cit., se dedica a estudiar exclusivamente la cuestión femenina.

(102)- Aunque estudiado con mucho menos detalles. Pero el extravío conyugal masculino es también duramente condenado. Especialmente notorio es el caso de Antonio Salabert, en La espuma, un gran pecador cruelmente castigado. Pero en otras novelas, hasta el atisbo de inclinación adúltera provoca graves sinsabores: Miguel Rivera, que apenas intentó un devaneo ligero con su vecinita, lo lamentará siempre en Maximina, O.C., I-411.

(103)-La espuma, O.C., II-197: "...se parecía su rostro al que suelen poner los sastres a sus figurines y era tan antipático y repulsivo como el de ellos..."

(104)-La espuma, O.C., II-201 y 293-4, respectivamente.

DE LA DAMA DE LAS CAMELIAS A LA CODORNIZ ROMÁNTICA

Un tema ligado al de la prostitución es el de la regeneración de la mujer liviana. Todos los autores se niegan a considerar esa regeneración una empresa fácil. La condición moral del personaje, así como las coordenadas sociales en que se desenvuelve, son factores primordiales en la narrativa de la Restauración, que se resiste, por tanto, a ofrecer a sus figuras un destino ajeno a la realidad interna de la novela. De ahí las réplicas satíricas que varios autores proponen de la dama de las camelias.

Tres autores, Galdós, Palacio Valdés y Valera, ofrecen su peculiar versión crítica de la figura, introduciéndola en un lugar destacado - e incluso protagonista - en la ficción novelesca. Nótese que, en los tres casos que vamos a analizar, no se trata simplemente de la figura de la mujer liviana, que tanto abunda en la novelística de la época (2), sino de una mujer liviana que el autor emparenta precisamente con la figura de Dumas(3). A ese patrón responden la Charito galdosiana de Rosalía, la Rafaela creada por Valera en Genio y Figura y Lucía Población, la "codorniz romántica" que Palacio Valdés incluye en su Riverita. Todas ellas constituyen demoledoras críticas de la figura romántica consagrada por Dumas, críticas que revelan y destacan la óptica realista - ajustada a la realidad y a sus imperativos - pretendida por la novela de la Restauración.

La redacción de las tres novelas españolas se halla muy espaciada en el tiempo. Rosalía es una obra que Galdós no dio a

la prensa y que se ha publicado muchos años después de su muerte, exhumada por el profesor Alan Smith. Este investigador la supone escrita hacia 1872; por tanto sería una obra temprana del novelista canario, y la primera de las tres citadas(4). Catorce años después, en 1886, publica Palacio Valdés su Riverita; hemos de presumir que por entonces no se tiene conocimiento alguno acerca de los caracteres retratados por Galdós en la inédita Rosalía, luego, uno y otro coincidirían con total independencia en la sátira de la dama de las camelias.

Por otra parte, no cabe duda de que Valera, en 1897, al publicar su Genio y Figura, conocía una obra tan aplaudida como Riverita; pero el hecho es que el parentesco entre su personaje y el de Palacio Valdés parece reducirse a su común relación con el modelo de Dumas.

Charito, Rafaela y la codorniz constituyen la réplica realista de la dama de las camelias: todas ellas asoman su encarnadura, su carne y su hueso, desbordando las costuras del patrón romántico. La realidad estalla el esquema ideal con que todas están manifiestamente emparentadas. Sus creadores, Galdós, Valera y Palacio Valdés, respectivamente, manejan el tópico romántico de acuerdo con la táctica general del realismo decimonónico, que

"analiza los aspectos de una realidad literal que se opone frontalmente a las nebulosidades y exageraciones de los esquemas idealistas y románticos, tendencias que por aquellas calendas todavía seguían siendo el opio de la sociedad española." (5).

Según veremos a continuación, cada una de ellas destruye el

arquetipo romántico con estrategia diferente: Charito a través del manierismo lingüístico y las actitudes estereotipadas; Lucía manoseando un idealismo sentimentaloides absolutamente divorciado de su propia práctica cotidiana; y Rafaela transparentando en todo momento su dependencia de los impulsos carnales.

En Rosalía, Charito es una mujer pública, joven, superficial y sin hiel, que vive amancebada con Mariano, hijo de la rancia y respetada familia provinciana de los Gibralfaro. Sobre el origen de su sueño "camiliesco"(6), Galdós proporciona la siguiente explicación:

"Como el único entretenimiento de su espíritu era cierta clase de novelas, ya se puede colegir lo que aquel espíritu podría dar de sí. Los nobles sentimientos, las generosas acciones, los grandes hechos de la vida, el supremo dolor, la abnegación y el heroísmo no le eran conocidos sino por sus libros; y como estos eran de la peor especie, salvo alguno que otro; como le presentaban aquellas altísimas cosas enteramente bastardeadas, ella se forjó en la cabeza un mundo semejante al que conocía por la lectura, y creyó que en su vida podían ocurrir sucesos iguales a los que tanto la habían interesado y seducido."(7).

Por tanto, el posterior comportamiento de Charito se produce como resultado de una intoxicación lectora. Obsérvese la trasposición quijotesca que opera en este pasaje: Charito, al igual que el famoso hidalgo en el primer capítulo de la novela cervantina, "se forja en la cabeza un mundo semejante al que conocía por la lectura", cree que "en su vida podían ocurrir sucesos iguales a los leídos"; y, como veremos inmediatamente, pasa a actuar suponiéndose ya inmersa en el mundo ficticio de sus lecturas. Charo es, pues, uno de los muchos personajes

galdosianos emparentados con Don Quijote(8).

Las lecturas que confunden a Charito también son paralelas a las que empañaron la mente del héroe cervantino: éste se entregó a un género popular, repleto de lances descomunales e inverosímiles; aquélla bebe de novelas cuyo título enseguida nos facilita el narrador: La mujer adúltera, La esposa mártir, Los siete ángeles y los siete diablos, El degüello de las monjas..., que pertenecen al género más popular en el siglo XIX: la novela de folletín(9), no menos abundosa en situaciones desmesuradas. Por tanto, Charito, como el ingenioso hidalgo, nutre su mente con relatos descabellados, repletos de episodios imposibles en la "realidad" de que habla la novela galdosiana(10). El atracón de folletines tiene desoladoras consecuencias: Charito acaba por confundir ficción y "realidad".

Trás referirse a los códigos literarios a que se ajusta el comportamiento de Charito, Galdós concreta el objeto de identificación a que va a responder la joven(11):

"Pero lo que sacaba de quicio a nuestra lectora era "La dama de las camelias", obra que nos guardaremos muy bien de equiparar a las anteriores, y que ella había leído doce veces y media, viéndose afectada de vagos delirios y de dulces arrobamientos durante tan grata tarea. ¡Qué admirable artificio! Una mujer, que, después de hacer en el mundo lo que le dió la gana, y de ser tan buena pieza como fue Margarita Gautier (o María Duplessis, que es lo mismo) ***, se enamora de un joven simpático, se hace buena y honrada; luego se separa de él por exigencias del padre, y, por último, se muere tísica, queriendo tanto a aquel hombre - era la más encantadora invención que podía ocurrírsele a un novelista."(12).

En suma: en la mente de Charito, La dama... ocupa un lugar preferente, idéntico al ocupado por el Amadís de Gaula en la de

Don Quijote, y merece idénticas salvedades por parte del narrador. Así que, Charito deseaba "ardientemente ser la dama de las camelias, pero sin morirse"(13). En realidad, su deseo, se muestra desde un principio contaminado por intereses espúreos: en él interviene destacadamente el descubrimiento de la holgura económica que gozan los Gibralfaro(14).

El caso es que Charo, al advertir que su amante la visita menos, y creyendo que se debe a una orden del patriarca de la familia Gibralfaro, recién llegado a Madrid, ve planteado el problema "camiliesco" y determina oponerse a los designios del destino "por los románticos medios que ofrecía la novela" (15).

La infeliz joven espera inútilmente que, como en la novela, acuda a visitarla el "enojado padre"; éste, viejo provinciano, inexperto en desentrañar la vida capitalina, jamás ha pensado en visitar a Charo, que le fue presentada - y él aceptó en su despiste - como persona honorable, de prosapia y casada con un intendente de Filipinas . Al fin, impaciente por mantener la romántica entrevista, Charo es quien se presenta ante D. Juan Crisóstomo de Gibralfaro.

La entrevista da lugar a uno de los pasajes más hilarantes en la narrativa de la época(16). El marcado efecto cómico de la conversación se logra gracias al chocante contraste entre los despropósitos librescos de Charito y la perplejidad en que se sume Gibralfaro, ignorante de toda esa parafernalia literaria(17).

Mientras la muchacha, de salud inmejorable, insiste en una tosecilla seca y significtiva, y desgrana tópicos folletinescos repletos de rasgos fonéticos vulgares, D. Juan Crisóstomo, desorientado, adopta una actitud circunspecta y convencional:

"...una tosecilla seca le cortó la palabra. Se puso la mano en el pecho y movió los ojos en señal de gran sufrimiento físico.

-¿Desgraciada?- dijo D. Juan-. Eso será exageración de Ud.

-No, no - repuso ella -. Pero Ud. no está en el caso de comprender lo que a mí me pasa. Arrastrada por el torbellino del mundo, cuando dejé de ser niña...yo no tengo la culpa. Figúrese Ud. Sr. D. Juan. Sola, sin padres, hermosa, 'ispuesta' a los peligros de la sociedad, ¿no es natural que sucumbiera?.

-Ciertamente- dijo D. Juan Crisóstomo, quien no entendiendo nada de aquello, juzgó que lo más cortés sería contestar a todo que sí.

-Aquí hay mucha 'corrución'- continuó Charito -. Pero yo he conservado el corazón puro, yo...

Tosió de nuevo y hubo de detenerse por segunda vez. Al fin, prosiguió diciendo:

-Yo he conservado el corazón puro y ahora me causa espanto ver 'el negro abismo' de que he salido.

D. Juan creyó que el intendente de Filipinas había dado muy mala vida a su esposa..."(18).

Toda la entrevista se desarrolla según la pequeña muestra citada: Charito salpica sus intervenciones con locuciones altisonantes de sabor folletinesco, que el autor destaca gráficamente; esas expresiones están, además, repletas de rasgos fonéticos vulgares, de equívocos, de solecismos... El conjunto constituye todo un repertorio muy revelador sobre la calidad del personaje. El caso de Charito en la temprana Rosalía es un buen ejemplo de esa inveterada técnica galdosiana consistente en perfilar sus figuras a través del habla(19) y una muestra también de hábil manejo del lenguaje amoroso por parte del autor(20).

En la novelística de Galdós, la caracterización lingüística

del personaje forma parte importante de su caracterización general: sus tópicos o los giros coloquiales que maneja contribuyen a determinar su enjundia personal y moral, su posición ideológica, sus inquietudes, etc.(21).

A la luz de todas estas consideraciones resultan enormemente reveladores los clisés léxicos de Charito: entre los despropósitos de la joven, "ispuesta a los peligros de la sociedad", la "corrución" y el "negro abismo"; que se pregunta si no puede "una regenerarse", con un "corazón amante", como "La dama de las camelias", y asegura ser "desgraciadísima", porque lleva "un sello en la frente" y comprende que cualquiera se "embochornará" al darle su mano creyendo que no puede ser "güena"; cuando la joven pretende "irguir" su frente y habla de un "corazón tan puro" como el suyo; mientras "me estremezgo" - dice - ante los "ostáculos"... don Juan va comprendiendo la verdadera enjundia moral de la imprudente, si bien desconoce por completo el modelo literario(22) en que la actitud de Charito se inspira. Así que, aunque ella dice ser "una pobre mujer", "sola en el mundo", que necesita "una mano protectora" pero está dispuesta a "apurar el cáliz del dolor", Don Juan Crisóstomo se encoleriza paulatinamente. Y cuando ella recurre al supremo argumento, al amor, el anciano, harto, salta: "-¡Qué amor ni que ocho cuartos!". Y la entrevista termina destrozando completamente la trasposición literaria que Charito pretendía entre su entrevista y la narrada por Dumas:

"-¿Pero lo 'separareis' de mí?- dijo Charito, con expresión de terror.

- Inmediatamente: pues no es mal bromazo el que me han dado..."(23).

La comicidad de todo el pasaje está fundada en el completo divorcio que existe entre la situación real y el tópico literario. El repertorio romántico de actitudes, pensamientos, expresiones y esperanzas que despliega Charito, se convierte en un ridículo dislate al contraponerse a la ingenua llaneza y el prosaísmo de don Juan: de nuevo topamos con Cervantes y con el permanente contrapunto que Sancho representa frente a Don Quijote.

Charito queda corrida y cortada, y el lector convencido de que la muchacha tiene demasiados pájaros en la cabeza y ningún porvenir regenerador. Precisamente, la imposibilidad de regeneración para la mujer de estas características, la fuerza de los hechos - que incluye la consideración de la escasa consistencia de los propósitos de estas mujeres - constituyen el "leit motiv" de los tres autores españoles citados al tratar a sus tres codornices románticas.

En lo que respecta a Galdós, la futilidad de los sentimientos y propósitos de la muchacha, pese a sus protestas de amor y a su afán de regeneración, quedan de manifiesto en una entrevista posterior que la chica mantiene con don Juan. Para entonces, la joven ha comprendido que su porvenir con Mariano es nulo, así que se muestra inconsolable:

- "¡Ay! Yo no puedo consolarme, Sr. D. Juan. Esto me quitará los pocos días que me quedan de mi 'fatídica' existencia. Pero yo, ¿para qué quiero la vida?. ¿No vale más morir y ser tan sólo un 'muerto cadáver' que no

'sufre' ni llora?.

-¿Ud. aborrece la vida, señora? - Preguntó D. Juan -. Grandes motivos de desesperación tengo yo, y, sin embargo, como buen cristiano, no me pesa de vivir, aunque sean mayores mis desgracias, pues la Bendita Majestad es dueña de enviarnos las que quiera, así como nuestro deber es aguantarlas, mientras no se nos lleve a descansar a la otra vida...Pero dígame Ud., señora, ¿cómo sigue Ud. de su salud?

Charito, como no se acordaba de la tisis, comenzó a toser repentinamente y dijo con voz ahogada:

-Muy mal: cada vez peor. Esta pesadumbre me pone al borde del sepulcro. Mi 'delicadísima' naturaleza no lo podrá resistir y se romperá como 'frágil caña a impulsos del vendaval'.

-Es preciso consolarse - dijo D. Juan con benevolencia-. ¿Conque no me dice Ud. dónde podré encontrar a mi hijo?

-'Inoro' su paradero; pero creo que debe andar 'errante' y 'vagamundo', sin patria ni hogar, 'víctima' de un fatal destino.

-¡Qué diantre de muchacho!. A mí sí que me va a acabar la vida- dijo D. Juan muy pensativo-. Entonces, puesto que Ud. no me da ninguna luz, voy a averiguar por otro lado.

-¡Ay! no me abandone Ud.- exclamó Charito, al ver que Gibralfaro se levantaba para marcharse-. Me quedo sola en el mundo, desamparada, triste. ¿A quien volver los moribundos ojos?

-Señora- dijo nuestro amigo-: Yo tengo hijos y negocios que atender: a Ud. no le faltarán padres o parientes o amigos. Tenga buena conducta y no faltará quien la ampare. Yo no puedo." (24).

Pero, sin transición, Charito recompone sus ilusiones románticas en torno a otro objeto:

-Hace años que yo tengo la ilusión de encontrar una persona de gravedad y de circunstancias que sea 'el báculo de mi juventud'; que em enseñe y me sirva de guía, apartándome de los peligros del mundo."(25).

La conversación termina cuando la cortesana, entre cálidas expresiones de esperanza, acaricia leve y significativamente la mano de don Juan Crisóstomo, porque éste:

"tiró de su mano, como se tira de la punta de una capa cuando se nos queda cogida en el cierre de una puerta"(26).

La trasposición Charo-María Duplessis ha quedado destrozada; se ha hecho patente la volubilidad de Charito y su imposible regeneración; el tópico folletinesco de la rehabilitación de la hetera a través de un amor inocente ha mostrado su inadecuación a la realidad.

Igualmente hilarante y patético es el caso de Lucía Población. En Riverita, Lucía es una señora de mediana edad, casada por conveniencia con un general. Años atrás, la generala mantuvo amistad con la madrastra de Miguel Rivera, el protagonista de la obra, que, en el momento que nos ocupa, es un hombre atractivo, de clase media. Lucía y Miguel se reencuentran durante una velada de carnaval; ella es hermosa y madura; él, joven y voraz.

En los capítulos XIV a XVII, que dedica al encuentro amoroso entre ambos personajes(1), Palacio Valdés no menciona La dama de las camelias, pero la trasposición literaria es evidente: ya la contraseña que acuerdan Lucía y Miguel en su primer encuentro fortuito, es reveladora: él llevará una camelia para ser reconocido por la dama al día siguiente, en la ópera; ella llevará dos camelias, una roja y otra blanca; dejará caer la blanca si el galán también le gusta sin máscara. Ambos obran según lo acordado; y ella deja caer la camelia blanca. Desde un principio, la envergadura de esta empresa amorosa viene delimitada por la selección léxica que aplica el narrador: es una "aventura".(27).

En los días siguientes, el joven escribe ardientes cartas a

la generala, empleando "una retórica fogosa" y "describiendo su amor y sus sufrimientos":

"Miguel pedía una entrevista para desahogar siquiera su corazón, "aunque después le despreciase". Lucía se negaba a darla, considerándola inútil y aun perjudicial para ambos. Insistió el joven cada vez con más afán. La generala cedió al cabo 'por compasión, porque temía que hiciese una locura', citándole para el día siguiente." (28).

El exacto valor de este tira y afloja inicial queda inmediatamente determinado: ante el cochero y el lacayo de la dama, que ha acudido a la cita en su carruaje, los enamorados simulan un encuentro fortuito; pero, en su grosería, los dos sirvientes no se llaman a engaño...y adelantan pistas al lector. El lacayo

"abrió la portezuela, brillaban sus ojos con maliciosa expresión. Al subir al pescante dió un pellizco significativo a su compañero, y ambos rieron groseramente sin osar decirse lo que pensaban, por temor de ser escuchados." (29).

Más adelante, el escepticismo del narrador se hace también patente, señalando que, bajo su aparente aturdimiento, Lucía no pierde la presencia de ánimo junto a Miguel, sino que "le observaba, sin embargo, sometiéndole a un atento examen" (30). Enseguida, ella comienza un plañidero y significativo autorretrato psicológico en que aparentemente abre su corazón... (31):

"...-Siempre contrariada en mis sentimientos, en las afecciones de mi corazón...El mundo, los parientes, las circunstancias, me obligaron a casarme muy joven con un hombre a quien no quería. Echaron un cántaro de agua sobre el fuego de mi espíritu, y lo apagaron... Yo hubiera sido algo bueno, algo santo, algo puro, y me

transformaron en un ser vulgar, insignificante. Sentía arrebatos heroicos en mi corazón, impulsos sublimes...Todo murió al subir al altar con un hombre que me era repulsivo...Los demás hombres no hicieron nada por redimirme...Al contrario; contribuyeron a encenagarme más en la prosa de la vida..."(32).

En suma: entre lágrimas, Lucía confiesa que ella no es una santa, pero asegura que ha permanecido virgen de corazón.

"...-Yo no quiero ni puedo presentarme ante tí como una santa. El mundo te habrá enterado perfectamente de que no lo soy. Hice muchas locuras en mi vida...,escandalicé con ellas a la sociedad...Pero créeme, Miguel, yo he rodado al abismo porque me han empujado...He rodado guardando en el fondo de mi alma alguna perla que aún no ha tocado nadie [...]. Se me juzga frívola, caprichosa...y corrompida; se multiplican mis amantes, se citan mis extravagancias y se me arrojan al rostro infinidad de flaquezas...Quizá tengan razón. Todo cuanto malo hice en mi vida, procuré que fuese pronto sabido del público. En vez de ocultar las faltas con artificio, procuré arrojarlas a la murmuración. ¿Y esto sabes tú por qué lo hacía...? ;Pues en el fondo era para vengarme del escaso placer que me causaban!..."(33).

El narrador manifiesta su independencia respecto a los tópicos literarios que va desgranando Lucía - la mujer liviana, de corazón puro, que detesta la corrupción y ansía redimirse al arrimo de un amor inocente - y observa a su personaje con significativo distanciamiento:

"Lo que la generala decía estaba de acuerdo con el espíritu que domina en la literatura moderna, según el cual en la mujer, a más de la virginidad material, existe como una virginidad moral independiente de la primera. A menudo la que más amantes tiene es la que mejor guarda esta virginidad. En medio de la corrupción y los placeres, el corazón puede permanecer incólume y sano y llegar a redimirse y sentir, cuando encuentra otro semejante, el encanto de los amores inocentes."(34).

En cuanto a Miguel, objeto de ese supuesto amor inocente de

la dama:

"...como en aquel momento estos artículos halagaban su amor propio, no tuvo inconveniente en concederles franca y cordial acogida."(35).

Es decir: Miguel da por bueno lo que bien le viene; pero no se deja engañar por la dama. Y respecto a la propia dama, nótese que todos esos tópicos que ensarta en su conversación constituyen un divertimento, no una expresión de sus convicciones; pues el narrador, refiriéndose a la actitud de la dama y el galán respecto a esos tópicos dice:

"Ambos se entretuvieron largo rato con ellos"(36).

En principio, Lucía y Miguel se mantienen en las altas regiones del amor ideal:

"La Generala desenvolvió con entusiasmo un programa de redención; pintó los encantos de una vida iluminada sólo por el amor.

-¡Oh, si yo tropezase con el hombre de mis sueños, con un espíritu noble, hermano del mío! En vano lo he buscado toda la vida...Nunca hallé más que cinismo, frivolidad, corrupción. Algunas veces venían disfrazados con el precioso manto de la galantería, del buen tono..., pero en el fondo, ¡siempre la misma grosería!

Miguel, con un silencio discreto, procuró llamar la atención hacia sí. Después se mostró también ardiente partidario del amor ideal, de la vida sencilla."(37).

En sus manifestaciones de idealismo y afán de regeneración, Lucía incluso desliza el motivo del retiro campestre, donde gozaría de su amor inocente y redentor: la coqueta urbana y avisada se muestra de nuevo deudora del personaje creado por Dumas:

"-¡Cuánto daría por tener algunos años menos, y ser libre de volar contigo a algún hermoso rincón, lejos de

este ruido infernal, de esta eterna murmuración, de toda la miseria que nos rodea! ¡Una casita a la orilla del mar, bañada a todas horas por la brisa, un jardinillo que cuidar, un pedazo de pan que llevarnos a la boca y salud para correr y saltar por los campos! ¡Era lo bastante para ser felices!".(38).

Pero el hecho de que todas estas protestas de idealismo amoroso constituyen una cortina de humo tras la cual hay concretos apetitos e intenciones, viene de nuevo implícito en otro resumen valorativo del narrador:

"Ambos eran felices presentándose mutuamente como almas incomprendidas o por lo menos no comprendidas del vulgo. No se cansaban de exhibir con deleite toda una muchedumbre de ideas y sentimientos imaginarios."(39).

Esta primera entrevista entre Lucía y Miguel, termina con grandes declaraciones de amor sublime y puramente espiritual. El esquema de Dumas - la mujer de las camelias, liviana y de vida corrupta, abriga un corazón puro y ansía la regeneración, que sería capaz de lograr en un escondido rincón del campo - ha sido verbalmente respetado. Pero acerca de la realidad que subyace a este planteamiento, ya nos ha dado algunas pistas la actitud del narrador; esta conversación es un "entretenimiento" y los sentimientos que exhiben los interlocutores son "imaginarios".

En una entrevista posterior y culminante, Miguel, harto ya de sublimaciones, intenta hacer algún avance más concreto. Lucía lo repele indignada:

"Nuestro joven se asustó un poco y pidió perdón con labio balbuciente. No porque creyese que había cometido alguna profanación; pero temía que aquélla, poseída de su papel de 'alma hermosa, inmaculada', lo echase todo a rodar."(40).

Una y otra vez, Miguel se ve obligado a sostener el idealismo de su amor, sabiendo que tal obligación constituye un rito previo a la consumación carnal. La generala insiste en llorar y en exhibir los más puros sentimientos. Así se cierra un capítulo, pero el siguiente comienza explicando que Miguel:

"Bajó la escalera lentamente, de mal humor, con el alma triste y fatigada. Sentía el descontento de sí mismo que acompaña siempre a los placeres ilícitos..."(41).

Es decir: sin transición, se nos hace notar que la fogosa y sublime conversación anterior terminó en el lecho; que todo el ardor ideal desembocó en una vulgar entrega carnal. Ese "descontento de sí" posterior a los placeres ilícitos constituye una constante en la novela de la época, según ha demostrado Gonzalo Sobejano(42), y no deja lugar a dudas respecto al alcance de lo sucedido: consumación del amor físico.

Palacio Valdés ha arremetido así contra el tópico romántico de la dama de las camelias(43). Su personaje, trasunto de María Duplessis en tantos aspectos, resulta una vulgar coqueta cuya huera palabrería no consigue empañar el vigor de los hechos: la tan comentada regeneración es una quimera.

Por si cupiera alguna duda acerca de la actitud de Palacio Valdés sobre el particular, Lucía sufrirá el más hilarante ridículo frente al lector, al igual que la Charito galdosiana. Sus novelorías colocan a Miguel en situaciones grotescas: tiene ya fama de mujer liviana, pero ella se empeña en mantener las apariencias obligando a Miguel a esconderse en un armario o

debajo de la cama para que no lo vea la doncella; le escribe cartas fogosas firmando con el nombre de "Alfredo"...Sus quejas de "codorniz romántica" van haciéndose pesadas.

La paciencia de Miguel queda colmada en un aparatoso lance final: la libresca Lucía, pasa el verano en su casa de Pasajes, donde espera a Miguel:

"En este retiro suave y campestre contaba la generala imitar la deliciosa égloga de Pablo y Virginia, y un poquito también, si posible fuera, la pasión libre y salvaje de Chactas y Atalá."(44).

Como siempre, la generala obliga a Miguel a tomar mil extrañas y complicadas precauciones para no ser visto. El resultado es que el joven, al cruzar la ría de noche y con sigilo, es confundido por los carabineros con un contrabandista; su consiguiente apresamiento comporta un alboroto que enfría definitivamente la relación de Miguel con la dama.

¿Muere la dama de amor?. No. Mientras Miguel se acerca progresivamente a la inocente Maximina, contrafigura, en su espontaneidad, de la artificiosa Lucía, ésta se apresura a echarse en los brazos de otro galán(45).

En suma: Lucía reproduce la actitud de la dama de las camelias; pero la imagen libresca que gusta de atribuirse es completamente postiza. La realidad es que su virginidad espiritual y su afán de regeneración quedan reducidas a palabrería, a "quejas de codorniz romántica".

Nótese que Lucía y Charito constituyen una demoledora

crítica del tópico romántico a través del humor. Pero hay considerables diferencias en cuanto al tratamiento literario en un caso y otro: Charito desgrana todo un repertorio de expresiones tópicas, mientras que el léxico de Lucía no es tan amanerado; sin embargo, ambas coinciden en su común referencia a sentimientos sublimes e imaginarios. Anótese también que la trasposición entre la dama de las camelias y Charito está explicitada por el narrador, mientras que la efectuada entre Lucía y la heroína de Dumas se transparenta en su recurrencia a una serie de motivos - las camelias, la virginidad de alma en medio de la vida corrupta, el poder regenerador del retiro campestre vivido en compañía de un amor inocente- pero no se explicita expresamente. Y por fin, véase que el narrador de Riverita, se muestra desde un principio más escéptico y menos compasivo respecto a las actitudes de su heroína.

Mucho más inteligente y simpática que las dos anteriores resulta la figura de Rafaela, la Generosa, protagonista de Genio y Figura. Se trata de una antigua "moza de rumbo", más tarde casada con un rico usurero de Río, e introducida por fin en la alta sociedad cosmopolita de París. Rafaela reúne una pertinaz belleza - que la hace codiciable incluso a las puertas de la vejez- y un excepcional despejo. Rigurosamente autodidacta, consigue valerse por sí misma primero, y destacar después en cierta sociedad. Pero la educación de Rafaela presenta importantes lagunas en los aspectos relativos a la moral sexual: la simpática señora, con su talante generoso y pedagógico, suele conceder sus encantos "a quien ella cree verdaderamente

necesitado y a quien lo pide con ahinco"(46), por lo que su vida se convierte en un continuo fluir de aventuras eróticas.

Cada una de estas aventuras va seguida de un arrepentimiento profundo y del propósito definitivo de no reincidir; pero, aunque el autor encarece las luchas interiores y los buenos propósitos de Rafaela en distintas ocasiones(47), el lector la ve caer una y otra vez sin perder la alegría. Al igual que otros personajes femeninos de Valera, Rafaela reincide "con lastimosa flaqueza"(48).

Rafaela nunca se ve directamente relacionada con la dama de las camelias a lo largo de la narración. Es más: se diría que la alejan de esa figura varios de sus rasgos más sobresalientes: la gozosa salud, el orgullo, el nulo espíritu de sacrificio...Ciertamente que la reincidencia en sus pecados y su esperanza primera de regeneración a través del amor que profesa a Juan Maury, pudieran aproximarla a Margarita Gautier.

Si bien la trasposición Rafaela-Margarita Gautier es dudosa a lo largo de la novela, el propio autor se encarga de iluminarnos sobre ella en una Postdata que añadió a la obra en su segunda edición. El contenido de esa postdata se ha considerado discutible por la crítica: respondería más a un deseo de salir al paso de quienes la consideraron en el primer momento una obra inmoral, que a la intención de esclarecer realmente el sentido profundo de la obra(49).

Concretamente, José F. Montesinos comenta que, al escribir la Postdata, Valera

"restringe el sentido de su libro en vez de ampliarlo. Es curioso que, defendiéndose de los que le reprochan que no haya salvado a Rafaela por el amor, Don Juan adopte tan estrechos y conformistas criterios éticos—tal vez contradictorios de lo que en el libro se lee y no siempre consecuentes con el personaje retratado"(50).

Es precisamente en esa postdata, problemática y quizá postiza, donde el autor, sobre afirmar su nula intención de sostener tesis alguna en esta novela y tras recordar que la tradición española incluye grandes obras tanto o más escabrosas que la presente(51), asegura un tanto contradictoriamente:

"En primer lugar, mi novela va directamente contra una teoría, hoy en moda, y que ha popularizado 'La dama de las camelias', en novela, drama y ópera: la redención por el amor, entendiéndose por amor el humano y sexual, ineficacísimo, por sublime y apasionado que sea, para limpiar de ciertas manchas que sólo Dios perdona por su misericordia infinita, pero que la sociedad no puede perdonar ni perdona nunca."(52).

He aquí que, pese a cualquier desajuste que, como Montesinos, pudiéramos advertir entre Genio ... y la dichosa Postdata, Rafaela es algo pariente de la dama de las camelias; el propio Valera pone el acento en ese parentesco: Rafaela vendría a encarnar el análisis de Valera sobre el problema de la posible redención a través del amor.(53).

El firme rechazo de Valera a ese tópico de la regeneración por el amor humano y sexual, y concretamente su descalificación de la dama de las camelias, queda perfectamente clara en la comparación que establece entre su figura y la de Dumas;

"Juan Maury o el vizconde de Goivo-Formoso hubiera perdido respetabilidad y decencia, se hubiera degradado

casándose con ella. Rafaela anduvo, por consiguiente, muy atinada y justificó su apodo de 'la Generosa', apartando de sí el plan de una pasión romántica con un hombre noble y digno. Su conducta no fue ejemplar, pero no fue disparatada ni malsana, como la de 'La dama de las camelias'..."(54).

Más adelante, Valera explica que Rafaela no constituye un modelo y que el atractivo y simpatía de que viene dotada se deben a que "yo no gusto de pintar lo monstruoso y lo completamente feo"(55). Bajo la amabilidad del personaje, persistiría una radical insuficiencia moral, que justificaría el suicidio a que en el desenlace se condena a La Generosa(56).

Cualesquiera que sean las reservas con que se asuma hoy la solución final del conflicto, y se admita o no el perfecto ajuste entre el desarrollo de la novela y la Postdata, lo cierto es que Valera quiso emparentar a su personaje con la dama de las Camelias y hacer una severa crítica del tópico desarrollado por Dumas. Y nótese que, como Galdós y Palacio Valdés, Valera hace hincapié: en la impostura que supone predicar la regeneración por el amor humano; en la vulgarización del tópico camiliesco; y en la descalificación moral del mito romántico.

Lo cierto es que Charito, Lucía y Rafaela son personajes novelescos que manifiestan una común posición de los autores de la Restauración frente al asunto amoroso: lejos de la "idolización romántica del amor" (57), Galdós, Palacio Valdés y Valera analizan ese sentimiento sin concederle los privilegios excepcionales que los románticos le otorgaron. De ahí que, contra el espíritu de la primera mitad de siglo, que lo superponía a todo código moral o religioso (58), el amor se vea ahora

enfrentado al sistema moral vigente en la sociedad del momento; esa sociedad que condena a la mujer pecadora y rechaza con escepticismo la posibilidad de hacer borrón y cuenta nueva.

Charito, Lucía y Rafaela constituyen el estudio, en clave de humor, de la vulgarización de las grandes actitudes románticas. Son personajes corrientes, condicionados por su trayectoria previa y por las circunstancias - la primera una pobre chica que vive de sus encantos; la segunda una malcasada inclinada a los devaneos; la tercera una autodidacta de grandes lagunas morales-, y todo ello determina tanto sus movimientos inmediatos como su porvenir. Pese a sus palabras altisonantes, a sus ademanes sentimentales o a su verdadera sed de afecto, lo cierto es que las tres damas carecen del empuje excepcional con que los personajes románticos logran el triunfo del amor. Por eso, todas ellas están sometidas a la pícara realidad.

No es casual que en las tres se produzca la destrucción del tópico mediante el cuestionamiento de su propósito de regeneración. Los hechos demuestran que, pese a sus manifestaciones en ese sentido, ni Charito, ni Lucía, ni Rafaela son constantes en su esfuerzo: ante el lector, todas ellas exhiben una veleidosa inconstancia que las desacredita por completo. Charito, que fijó sus ojos amantes en Mariano esperando - según dice- enderezar su vida gracias a este amor, se insinúa a Don Juan Crisóstomo en cuanto se evidencia la imposibilidad de casar con el primero; Lucía, cuya sed de sosiego amante parece concentrarse en Miguel Rivera, sufre sin pena ni gloria el

alejamiento de éste y se apresta a caer en otros brazos; Rafaela, que pareció encontrar en su amor por Juan Maury el aliciente para superar sus flaquezas sensuales, aparece posteriormente entregada a otras aventuras eróticas. Como resultado, la imposibilidad de regeneración es destacada por los autores respectivos. La posición moral de éstos deriva de la evidente falsificación que en las tres figuras de ficción se produce: todas quieren aparecer, pero no son, grandes amantes como la dama de las camelias.

De forma que la carga moralizante implícita en la ridiculización de estas damas de las camelias, se deriva de la evidencia de la falsificación, esa falsificación de la realidad que siempre merece la ironía de los novelistas de la Restauración.

De ningún modo se puede interpretar la ridiculización de la figura creada por Dumas como efecto de una perspectiva minimizadora del amor, como muestra de los nulos efectos que al auténtico sentimiento se concederían. Por el contrario, en lo que respecta a Galdós, José Luis Mora ha demostrado cumplidamente que el amor constituye un impulso hacia la superación:

"Es la fuerza salvadora por antonomasia siempre que se adecua a las fuerzas naturales, es decir, siempre que se realiza sin idealismos utópicos."(59).

En cuanto a Valera, la importancia que el encuentro amoroso entre ambos sexos tiene en su novelística ya ha sido destacada por José F. Montesinos, quien señala que:

"Todas las cuestiones morales que se suscitan en la obra de Valera arrancan de cuestiones de amor"(60).

Si además admitimos el "respeto por la autenticidad de la vida, y el mismo imperativo de fundar nuestra conducta sobre nuestra vida auténtica", que según Montesinos caracterizan las obras de Valera, obtendremos ya una perspectiva más ajustada acerca del significado que tiene la trasposición Rafaela/Margarita Gautier.

En lo que respecta a Palacio Valdés, Guadalupe Gómez Ferrer ha afirmado:

"El novelista sabrá conciliar una actitud optimista ante la vida y aceptar los avances de la ciencia sin renegar de unas tradiciones metafísicas que atribuyen al amor el papel de fuerza salvadora"(61).

Es decir: ni Galdós, ni Valera, ni Palacio Valdés reniegan en su novelística del amor como importante fuerza benéfica; en él encuentran sus personajes refugio e impulso de superación de las propias contradicciones. Pero lo que todos ellos rechazan es el falseamiento y la exageración de los esquemas románticos; la exención moral para los amantes, la vana ilusión de borrar el pasado y las circunstancias presentes mediante la pasión. Todos ellos están lejos de esa postura que culmina en Jorge Sand y que consiste en exigir para el amor la independencia respecto a todo código moral, civil o social (62).

Curiosamente, el único novelista de la Restauración que emparenta abierta y largamente(63) a la dama de las camelias con una figura masculina y no femenina, abona esta interpretación. Se trata de Leopoldo Alas que, en La Regenta, vincula a don Alvaro

Mesía con Margarita Gautier.

El uso de las referencias literarias en esta novela, su importancia, su rendimiento significativo y sus clases han sido ya analizados por Albert Brent, Robert M. Jackson, Vincenzo de Tomasso, Frank Durand y Sergio Beser(64). La proyección de lo literario en la vida de los personajes cobra diversos aspectos, pero es indudable el valor de las referencias literarias como elementos caracterizadores de los personajes de La Regenta(65).

Frank Durand asegura que, en este aspecto, Mesía constituye un caso aparte:

"A diferencia de los otros personajes no se pierde en un mundo literario. Como persona práctica que es, se da cuenta de la poderosa influencia que ejerce la literatura en Vetusta y utiliza ese factor para conseguir sus fines personales. Imita conscientemente a los personajes novelescos. (66)

También Sergio Beser analiza la aproximación entre Mesía y los arquetipos literarios románticos como algo excepcional. Al contrario que en el personaje de Ana Ozores,

"en el caso de don Alvaro, esas fugaces aproximaciones al romanticismo se destacan por el contraste con su auténtica personalidad, que representa la antítesis de cualquier tipo de elevación sentimental y la reducción del amor al placer y la posesión física"(67).

La evidente vinculación de Mesía a la figura de don Juan Tenorio ha sido observada y valorada por los críticos mencionados y otros. Pero no es esa la única referencia literaria con que opera la personalidad de don Alvaro dentro de la novela, según esperamos demostrar a continuación.

En La Regenta, el seductor Alvaro Mesía, un hombre de mediana edad, guapo, falso, cobarde y de éxito, intenta rendir a Ana Ozores. Le conviene contar con el auxilio del marquesito de Vegallana, un joven discípulo suyo algo menos cínico que él mismo.

Desde la óptica de Paquito Vegallana, "Sólo el amor fuerte, invencible, podía disculparlo todo"(68). Así que, conociendo esta opinión de su amigo, Mesía emplea su elocuencia en convencerlo de que está verdaderamente enamorado de la Regenta. Como resultado,

"Cuando llegaron al portal del palacio de Vegallana, su futuro dueño tenía lágrimas en los ojos. ¡Tanto le había ablandado el alma la elocuencia de Mesía! ¡Qué grande contemplaba ahora a su don Alvaro! Mucho más grande que nunca. ¿Conque el escéptico redomado, el hombre frío, el 'dandy' desengañado, tenía otro hombre dentro? ¡quien lo pensara! ¡Y qué bien casaban aquellos colores (aquellos matices delicados, quería decir Paco), aquel contraste de la apaente indiferencia, del elegante pesimismo, con el oculto fervor erótico, un si es no es romántico!"(69).

Conmovidó el disoluto Paco, y pese a su escasa cultura libresca, es él quien aproxima la figura de Alvaro Mesía a la de Margarita Gautier:

"Sin embargo, algo encontraba Paco en sus lecturas parecido a Mesía; era éste una Margarita Gauthier del sexo fuerte; un hombre capaz de redimirse por amor. Era necesario redimirle, ayudarle a toda costa.

Y que le perdonase don Victor Quintanar, incapaz de ser escéptico, frío y prosaico por fuera, romántico y dulzón por dentro"(70).

Así que, a los ojos del marquesito de Vegallana, Mesía cobra una nueva dimensión: bajo su exterior frío y prosaico abriga un corazón sensible, ama con fuerza avasalladora, y aspira a

redimirse gracias a ese amor. El caballero a la moda adquiere ahora un aspecto romántico, y bajo el acero de su sonrisa esconde la fragilidad de una Margarita Gautier. Por tanto, el crédulo marquesito decide darle carta blanca, en detrimento de don Víctor Quintanar, marido legítimo de la Regenta. Paco estaba resuelto:

"1- A favorecer en cuanto pudiese los amores, que él daba por seguros, de la Regenta y Mesía. Y
2- A buscar, para uso propio, un acomodo neorromántico, una "pasión-verdad", compatible con su afición a las formas amplias y a las turgencias hiperbólicas que él no llamaba así, por supuesto"(71).

Es decir: los efectos inmediatos de esa trasposición Mesía/Margarita Gautier que a ojos de Paco Vegallana se efectúa, consisten en que el marquesito colaborará con entusiasmo en la consumación de esos amores adúlteros e intentará emular a su amigo, compatibilizando los afanes del alma con los del cuerpo.

La ironía de Clarín respecto a la credulidad del marquesito, a la comparación entre el avezado Mesía y la frágil Margarita Gautier, a la posibilidad de la "pasión-verdad", es patente. Y destaca el efecto pernicioso que se atribuye a la magnificación del amor según los patrones románticos; la falsedad fundamental que subyace a esa 'pasión-verdad'; lo irrisorio que resulta el aplicar la idea de 'redención' al irredimible sujeto que se ampara en mitos literarios para lograr ventajas materiales.

Las menciones expresas de Margarita Gautier y las referencias directas a La Dama de las camelias no agotan las resonancias que este personaje y esta novela adquieren a lo largo de la narrativa de la Restauración. Y el debate sobre la

posibilidad de regeneración moral a través de un gran amor humano excede el ámbito de las novelas mencionadas a lo largo del presente capítulo.

A través de su producción narrativa, Galdós parece particularmente inclinado a la sátira de los lugares comunes manejados por la literatura romántica y popularizados por La Dama de las camelias. Si en Rosalía construye un hilarante trasunto realista de la figura de Dumas, en La desheredada, la perspectiva que mantiene Isidora acerca de sí misma es de neto sabor folletinesco(72), y transparenta además el recuerdo de Margarita Gautier; y en Fortunata y Jacinta, la entrevista mantenida entre Fortunata y el Padre Nicolás Rubín despierta en la mente la heroína la evocación de un pasaje similar de La dama de las camelias.

La evocación de Dumas en Fortunata y Jacinta ha sido analizada por Stephen Gilman(73), que relaciona la novela de Galdós con La regenta de Alas y señala que ambos novelistas españoles beben de forma muy peculiar en la fuente de Dumas.

En La desheredada, la trasposición Isidora Rufete/Margarita Gautier no parece concretarse a lo largo del relato. Pero en esta ocasión, como en otras anteriores y posteriores, Galdós pretende una corrección moral y una descalificación de tópicos perniciosos ligados a La dama.... Algún pasaje aislado transparenta su intención correctora y el arquetipo contra el que lucha. Cuando Isidora es ya una mujer que comercia con sus encantos, sostiene una charla íntima con su "verdadero" amor, Joaquín:

"ISIDORA.(Pensativa). Ayer te dije que tomaría una casita, y nos iríamos a vivir juntos, ocultamente, sin que nadie se enterara. Ya he reflexionado, y eso no puede ser.

JOAQUIN. Esas ideas de vivir ocultamente, y eso de hacer un nido y...(Riendo) Estupideces, hija. Eso lo pueden hacer los pájaros, que no conocen la acuñación de moneda. Estamos dejados de la mano de Dios. No hay que pensar en casita ni en simplezas. Los novelistas han introducido en la sociedad multitud de ideas erróneas. Son los falsificadores de la vida, y por esto deberían ir todos a presidio"(74).

El viejo tema del retiro campestre, manejado por la novela romántica, pierde todo su contenido: es una "simpleza"; las novelas han difundido "ideas erróneas"; el dinero es un factor coercitivo principal.

El didactismo de Galdós(75) incluye el deseo de poner en guardia a los lectores acerca de las falacias comúnmente manoseadas por la literatura romántica y el folletín. Una de esas falacias, según los autores de la Restauración, sería la que predica mentirosamente la regeneración de la mujer caída a través del amor.

Los novelistas niegan tajantemente la posibilidad de redención moral a través del amor erótico, señalando que: a) la gran pasión es un tópico ajeno a la realidad emocional del personaje, pero éste la esgrime con miras netamente utilitarias; b) el efecto de un amor superior a cualquier otra consideración es precisamente el contrario al previsto por la obra de Dumas y por los novelistas románticos en general: la mujer cae y se hunde en el fango una y otra vez por su causa.

NOTAS

(1)-Pese a la importante herencia de la novela romántica y de folletín que se advierte en muchos autores españoles y europeos. Tanto es así, que la perspectiva adoptada por Balzac en Francia ha sido denominada "realismo romántico"; del mismo modo, Michael Nimetz, Humour in Galdós (A Study of the Novelas Contemporáneas), Yale, Yale University Press, 1968, p. 22, utiliza la expresión "romantic realism" para clasificar a Galdós.

(2)-Recuérdese la general queja acerca de la extraordinaria frecuencia con que la liviandad sexual y el adulterio aparecen recogidos en la narrativa de este período; la proliferación de adulterios y prostitutas en la novela del momento es criticada por Pereda en el prólogo a Sotileza; repetidamente observada por Clarín en los Solos...; censurada por Palacio Valdés en su Testamento literario...etc.

(3)-La dama... se había convertido en un arquetipo socialmente reconocido. Federico Sopena, "Aspectos de la moral sexual en Galdós", cit., recuerda que a menudo las pecadoras son llamadas "traviatas" en la novelística de Galdós. En Lo prohibido, p. 273, se advierte que incluso los varones llegan a ser apodados "traviatitos".

(4)-V. su prólogo a Benito Pérez Galdós: Rosalía, Madrid, Cátedra, 1983.

(5)-Mariano López Sanz, Naturalismo y espiritualismo... cit., p.15.

(6)-Esta es, precisamente una de las expresiones utilizadas por el narrador en Rosalía, p. 194.

(7)-Rosalía, p. 191.

(8)-Isidora Rufete, Alejandro Miquis y José Ido del Sagrario, han sido detalladamente analizados por Michael Nimetz, ob. cit., como otras tantas trasposiciones quijotesas; en su carácter de mujer liviana aficionada a las lecturas de folletín, Charito está especialmente próxima a la primera.

(9)-Las dos primeras son de Pérez Escrich, y fueron mencionadas con intención crítica por Galdós en su Crónica de Madrid, O.C., III-1275 y ss.

(10)-Como ha señalado Michael Nimetz, ob. cit., p. 58, Galdós

"often uses romantic literature in much the same way that Cervantes used the novelas de caballerías- to denote romance."

El atribuir a las excesivas lecturas folletinescas un efecto

distorsionador en la sensibilidad de un personaje, es fenómeno que se produce también en otras novelas de Galdós: así Ido del Sagrario, que no sólo ha leído, sino que escribe, novelas folletinescas, padece una grave miopía en su percepción de la realidad; no hay más que recordar sus valoraciones y augurios respecto a las hermanas Emperador, en Tormento; también Isidora Rufete mide la realidad según patrones consagrados por ese género literario. V. al respecto Michael Nimetz, ob. cit., pp. 67 y ss. y Graciela Andreu, ob. cit.

El interés por evidenciar los efectos devastadores que la literatura folletinesca tiene en la mente de sus lectores, no es exclusivo de Galdós, aunque la crítica viene anotándolo preferentemente en este autor. También otros novelistas de la Restauración muestran por extenso la importante avería que la novela de folletín puede producir en la sensibilidad de sus adictos. Recuérdese que Palacio Valdés, por ejemplo, en el capítulo V de Marta y María, fundamenta los secos ardores religiosos y el egocéntrico misticismo de ésta última en un exceso de lecturas folletinescas.

(11)-Charito no es la única figura femenina que Galdós emparenta expresamente con la dama de las camelias: más fugazmente, Fortunata, en Fortunata y Jacinta, parte II, cap. IV, se equipara al arquetipo, y el desarrollo de La desheredada remite también al esquema manejado por Dumas: la mujer liviana, sujeta a un gran amor y con ansias de regeneración. En todos los casos el universo galdosiano contempla un desenlace opuesto al previsto por Dumas: la mujer liviana no se regenera, sino que se hunde progresivamente en el fango.

(12)-Rosalía, pp. 192-3.

(13)-Rosalía, p. 193.- Charito intenta encontrar soluciones más conciliadoras, piadosas y cómodas al gran conflicto del amor romántico abocado a la muerte. La joven se pretende una gran amante, pero no quiere comprometerse con sus propios sentimientos; desea reencarnar a la Dama de las camelias, pero de una manera confortable.

(14)-En Rosalía, p. 193, leemos: "ella, más alucinada por la repentina opulencia de lo que antes estaba por la lectura,..."

(15)-Rosalía, p. 194.

(16)-Considérese que el humor galdosiano no constituye una mera maniobra de diversión en la estrategia narrativa; la crítica contemporánea - veánse en nuestra bibliografía principalmente las obras de Michael Nimetz, Diane F. Urey y Monroe Z. Hafter, - ha establecido la importante contribución del humor y la ironía al peculiar "realismo" galdosiano, que, gracias a ellos emparenta con la mejor tradición realista española y proporciona sobre la realidad una perspectiva múltiple, en que se superponen ópticas diversas. En virtud de ese humor, quedan al aire los entresijos de la falsificación.

(17)- Es un pasaje comparable al que muchos años después ofrecerá Galdós en Fortunata y Jacinta, O.C., II-871 y ss., contraponiendo las perspectivas de Maxi Rubín y Fortunata, en una conversación igualmente incongruente, y graciosa, que ha comentado Michael Nimetz, ob. cit.. Cuando Maxi enseña a Fortunata un cuchillo y unos venenos, y repite unas frases que corresponden a un código desconocido para la chica -"la bestia, hay que matarla", "la hermosura de la muerte"...etc.-, ésta intenta seguir, desde su ignorancia, el humor del joven. La incongruencia es hilarante y patética a la vez.

(18)-Rosalía, p. 195.

(19)-En las primeras novelas de Galdós, entre las que se encuentra Rosalía, la caracterización lingüística de los personajes es ya un recurso técnico más, aunque todavía resulta irregular y vacilante, como ha demostrado Francisco Yndurain para El Audaz: "...todavía no tenemos más que una discreta, intermitente caracterización por el idiolecto de las figuras." (Francisco Yndurain: Galdós entre la novela y el folletín, Madrid, Taurus, 1970, p. 78).

Ya desde la madurez, en su prólogo a El abuelo, Galdós explicará que los personajes

"manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones."

(20)- La importancia que el lenguaje amoroso tiene en la novela de Galdós para contribuir a la caracterización del sentimiento que abrigan los personajes, ya ha sido puesta de manifiesto por Gonzalo Sobejano: "Forma literaria..." , cit.; este crítico ha analizado específicamente y por extenso la adecuación y significado que las locuciones empleadas por Tristana y su amante ofrecen en la historia novelada de su amor; este crítico advierte también que en otras novelas galdosianas, y entre otros amantes, se producen igualmente diálogos cargados de expresiones muy reveladoras acerca de la naturaleza del personaje y de la relación amorosa que mantiene. En lo que respecta a los amantes de Rosalía, dado que la novela ha permanecido inédita hasta muy recientemente, sus diálogos no formaron parte de la muestra considerada por Sobejano, pero las locuciones que emplea Charito resultan, como veremos, igualmente aclaratorias respecto a las verdaderas intenciones del personaje.

(21)- Galdós suele introducir en la caracterización del personaje un repertorio de expresiones, que el narrador atribuye al mismo, y que define su idiosincrasia. Concretamente, la importancia de la mulotilla como medio de identificación de una figura en distintas situaciones y como dato revelador respecto a la posición que la conciencia del personaje adopta frente a la realidad exterior ya ha sido puesta de relieve por Vernon A. Chamberlin, "The mulotilla: An Important Facet of Galdós' Characterization technique", Hispanic Review, vol. 29, 1961, núm. 4, p. 309, que afirma: "The appearance of the mulotilla in these

passages is a realistic assurance and reinforcement of the character's identity and sometimes allows the relationship between the innermost thoughts and feelings and the external utterance (muletilla) of important characters to be observed".

(22)-Así se nos hace saber en Rosalía, p. 195.

(23)-Rosalía, p. 198.

(24)-Ibídem, p. 255.

(25)- Ibídem, p. 256.

(26)-Ibídem, pp. 256-7.

(27)- "Miguel estaba realmente interesado en la aventura", explica el narrador en Riverita, O.C., I-276.

(28)- Riverita, O.C., I-276.

(29)-Ibídem.

(30)-Ibídem, 277.

(31)-Pero miente acerca de su verdadera edad, que no son 35 años, sino 39.

(32)-Riverita, O.C., I-277.

(33) y (34)-Ibídem, 278.

(35) -Ibídem.

(36)-Ibídem.

(37)-Ibídem.

(38)-Ibídem, 279.

(39)-Ibídem.

(40)-Ibídem, 280.

(41)-Ibídem, 283.

(42)-Gonzalo Sobejano:"Aburrimiento y erotismo..." cit.

(43)-Ello no es obstáculo para que la obra original de Dumas merezca encendidos elogios en el Testamento literario, O.C.,II-1292: La dama... "es quizás lo más notable que haya producido la literatura dramática en el siglo XIX". Estas palabras confirman que, para Palacio Valdés, lo execrable consiste en la espúrea utilización del tópico romántico.

(44)-Riverita, O.C., I-306-7.

(45)-Según veremos en Maximina.

(46)-Genio y figura, O.C., I-643.

(47)-Recuérdense los efectos que sobre ella tiene el amor de Juan Maury, o las explicaciones del autor en torno al arrepentimiento posterior a sus caídas.

(48)- de Rafaela dice el narrador, en Genio..., O.C., I-643: "Yo estoy seguro de que Rafaela se ha arrepentido después, ha llorado como una Magdalena, ha confesado su culpa, ha hecho penitencia y propósito de la enmienda, pero recelo que ha reincidido más tarde con lastimosa flaqueza"; compárese con el problema de Doña Frasquita, en Mariquita y Antonio, O.C., I-1015, inclinada a la misma clase de pecados: "Doña Frasquita era buena cristiana; [...] se arrepentía de haberlos cometido y se confesaba de ellos; pero volvía a caer porque somos débiles y frágiles."-

(49)- La obra sufrió críticas adversas que destacaban su inmoralidad. Cyrus DeCoster, en su "Introducción" a Genio..., Madrid, Cátedra, 1971, menciona varias: la de autor anónimo que apareció en La Correspondencia de España, 13 de marzo de 1897; la que le dedicó Luis Siboni, luego recogida en Plaza partida, Madrid, 1897.

(50)-V. José F. Montesinos, Valera o la ficción libre, cit., p. 179.

(51)- Dice Valera en su Postdata: "Genio y Figura, novela, cuento, narración o como quiera llamarse, es una obra de mero pasatiempo. En ella no se propone el autor sostener ninguna tesis. Solo se propone divertir e interesar a los lectores."(GF-263). Y también: "¿Son fundados los aspavientos y hasta los anatemas que Genio y Figura ha promovido?. A la verdad que al leerlos, si como autor me siento lastimado y compungido, como español casi me lleno de gozo, maravillándome de lo recatados, pudibundos y timoratos que se han vuelto mis compatriotas..."etc, v. Genio y figura, O.C., I-708.

(52)-Genio..., O.C., I-710.

(53)- Ya en La Correspondencia de España, 13 de marzo de 1897, un crítico anónimo emparentó a Rafaela con la figura de Dumas, antes de aparecer la Postdata.

(54)-Genio..., O.C., I-710.

(55)-Ibídem, 711.

(56)- Un suicidio que ya a Doña Emilia Pardo Bazán le pareció insuficientemente explicado en una figura epicúrea tan sonriente: v. 'Le mouvement littéraire en Espagne', en La Revue des Revues, XXV, 1898, pp. 381-2.; y un suicidio del que José F. Montesinos señala; "Valera, muy viejo ya cuando escribía este libro, y muy

apegado a las formas de conducta y de pensamiento moral que eran las de su mundo, no podía ver para su heroína soluciones que hoy se le ocurrirían a cualquiera.", Montesinos, Valera o la ficción libre, cit., p. 203.

(57)-Expresión utilizada por H.G. Schenk en su análisis del amor romántico, en su estudio El espíritu romántico, p.-202).

(58)-Navas Ruiz: El Romanticismo español. Historia y crítica, Salamanca, Anaya, 1970. pp.52-54.

(59)-José Luis Mora, Hombre, sociedad y religión en la novelística galdosiana (1888-1905), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 204.

(60)- José F. Montesinos, Valera o la ficción... cit., p. 198.

(61)-V. Guadalupe Gómez Ferrer, ob. cit., p.431.

(62)-V. H.G. Schenk, ob. cit., p. 202-3.

(63)-El parentesco entre la dama y algún personaje masculino, indirecta y fugazmente, a través del lenguaje coloquial, se produce en otras novelas y autores: el cínico José María, de Lo prohibido, es apodado por Fúcar "traviatito".

(64)-Albert Brent: Leopoldo Alas and "La Regenta", Columbia, The University of Missouri Studies, 1951; Robert M. Jackson: "Cervantismo in the Creative Process of Clarín's La Regenta", Modern Language Notes, LXXXIV, 1969, pp. 208-227; Tomasso de Vincenzo: Il significato dei riferimenti letterari ne "La Regenta", Pisa, Pacini Editore, 1973; Sergio Beser: "Literatura en La Regenta: Romanticismo y arquetipos literarios", en Clarín y "La Regenta", Barcelona, Ariel, 1982, pp. 59-89. Frank Durand, "Characterization in La Regenta: point of View and Theme, Bulletin of Hispanic Studies, XLI, 1964, cuya traducción aparece en Sergio Beser: Clarín y "La Regenta", Barcelona, Ariel, 1982, p. 250 afirma: "Uno de los temas más importantes de la novela, la interacción de vida y literatura, está directamente relacionado con el punto de vista".

(65)-"Todas ellas actúan como un elemento más, y no de los menos importantes, dirigido a la caracterización de los personajes", afirma Sergio Beser, ob. cit., p. 73.

(66)-Frank Durand, ob. cit., p. 255.

(67)-Sergio Beser, ob. cit., p. 63.

(68)-La Regenta, II-297. Paquito participa, por tanto, de "esa idea vaga y páfida de la gran pasión que todo lo santifica", idea que constituye una de las "pestes" del siglo, según el narrador de Su único hijo, p. 157.

(69)-La Regenta, II-298. Albert Brent, en su cuidadoso recuento

de las referencias literarias que aparecen en esta novela (Leopoldo Alas and "La Regenta" cit., p. 105 y ss.), recoge la que equipara a Mesía con Margarita Gauthier; pero en su análisis de las resonancias literarias proyectadas sobre don Alvaro (ob. cit., p. 32 y ss.), el crítico se limita a mostrar el paralelismo Mesía-Tenorio, mucho más explotado en la obra.

(70)-Ibidem.

(71)-La Regenta, cap. VII.

(72)- En su monólogo interior durante la misa, en el capítulo "Tomando posesión de Madrid", Isidora se dice: "Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la señora es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera?. Por lo cual, de repente cambia de posición la niña, y habita palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía y ella le amaba..."

En el capítulo "Liquidación", cuando Isidora ya ha tenido un hijo natural y es mujer galante conocida en medio Madrid, insiste en sus fantasías: "...se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído. ¿Qué cosa hay más bonita, más ideal, que aquella joven olvidada, hija de unos duques, que en su pobreza fue modista de fino, hasta que, reconocida por sus padres, pasó de la humildad de la guardilla al esplendor de un palacio y se casó con el joven Alfredo, Eduardo, Arturo o cosa tal?. Bien se acordaba también de otra que había pasado algunos años haciendo flores, y de otra cuyos finos dedos lograban deslumbradores encajes. ¿Por qué no había de ser ella lo mismo?..."

(73)-Nicolás Rubín, cuyo hermano Maximiliano pretende casar con la linda pero deshonrada Fortunata, da lugar al siguiente pasaje novelesco:

"-...Mi idea es ésta: ver si es usted una persona juiciosa, y si como persona juiciosa comprende que esto del casorio es una botaratada; ni más ni menos...Y si lo reconoce así, pretendo, ésta, ésta es la cosa, que usted misma sea quien se lo quite de la cabeza..Ni menos ni más.

Fortunata conocía La dama de las Camelias, por haberla oído leer. Recordaba la escena aquélla del padre suplicando a la 'dama' que le quite de la cabeza al chico la tontería de amor que le degrada, y sintió cierto orgullo de encontrarse en situación semejante. Más por coquetería de virtud que por abnegación, aceptó aquel papel que se le ofrecía, ¡y vaya si era bonito!. Como no le costaba trabajo desempeñarlo por no estar enamorada ni mucho menos..." Fortunata y Jacinta, O.C., II-647. Este pasaje es

objeto de análisis por Stephen Gilman en Galdós y el arte..., cit.

(74)-La desheredada, O.C., I-1141.

(75) - Sobre la intención moral que presidía el trabajo de Galdós existe abundante testimonio crítico. Gullón, Galdós, novelista moderno cit., consideró a Galdós como uno de los grandes moralistas del siglo XIX, junto a Dickens o Balzac; Stephen Gilman, Galdós o el arte... cit., pp. 319-20, insiste: "Como muchos de los grandes novelistas de antes y después de su época (desde Cervantes hasta Joyce), la visión de Galdós es moral y existencial más que psicológica y estética (Madame Bovary) o revolucionaria (Germinal)". C. Lacosta, "Galdós y Balzac", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 75, Ag. sep. 1968, p. 345 y ss., emparenta a Galdós con Balzac y señala que ambos, con distinto alcance, dieron sentido moral a sus obras. José Luis Mora, ob. cit., halla en la novelística de Galdós una potente intención crítica dirigida contra la moral objetiva y social. Angel del Río, "Aspectos del pensamiento moral en Galdós", Estudios galdosianos, Nueva York, Las Américas, 1969, atribuye a Galdós una pasión por cambiar el estado de las cosas y considera Misericordia la obra cumbre del fin de siglo galdosiano, que comporta definitivamente el triunfo de lo moral sobre lo económico y utilitario. Mihael Nimetz, ob. cit., p. 10, se une a las consideraciones de Gullón y añade que La desheredada "is a morality play" desde la primera a la última palabra. Con respecto a Fortunata y Jacinta, Antonio Zahareas, "El sentido de la tragedia en Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, 3, 1968, p. 34, indica que Galdós, al hacernos ver simultáneamente la perspectiva interior y exterior de los personajes, nos advierte de que "al hacer juicios morales, el hombre no puede basarse en fórmulas fáciles"...

Sería ocioso intentar recoger, ni siquiera en esencia, todas las numerosísimas manifestaciones que sobre el moralismo de Galdós han hecho sus críticos.

CONCLUSIONES

La constante presencia del dinero en la novelística de la Reatauración responde a una forma de sensibilidad social dominante en la época.

Cada uno de los autores estudiados muestra la importancia relevante que los aspectos pecuniarios cobran en la conciencia del héroe y en la atmósfera de la ficción. Pero cada uno de ellos destaca una faceta o una perspectiva peculiar en su manejo de la realidad económica:

Pereda concibe lo pecuniario como corolario de la posición social: los personajes deben asumir su condición social originaria y con ella unas expectativas vitales y económicas ajustadas a su posición para no provocar disonancias en la armonía social que se predica. El dinero se propone en este corpus narrativo, no como un bien para la satisfacción individual, sino como depósito social del cual todos deben participar según la medida de su condición. El dinero es un bien común y así lo han entendido los señores rurales bondadosos de la novela santanderina. Ambicionar algo distinto, escapar a la condición social originaria, es impropio y castigado.

Valera considera los aspectos pecuniarios como una faceta ineludible de la vida práctica; una faceta que debe ser manejada con sabiduría y con garbo, pero que resulta grosero destacar en primer plano.

En la novelística de Galdós se produce una paulatina

evolución en lo que respecta al tratamiento del tema: desde el dinero como objeto inerte, moneda contante y sonante frente a los ojos del lector, fulgurando con fuerza plástica, hasta el dinero como eje de comportamiento en un enjambre de personajes enajenados en el Madrid de la segunda mitad de siglo; y desde allí hasta conciencias y situaciones cuyo centro de atención se ha desplazado hacia consideraciones ajenas al dinero y a la práctica convencional en torno al mismo.

Pardo Bazán sitúa el dinero en posiciones clave y lo utiliza como síntoma revelador sobre el carácter del personaje: sus figuras más honestas jamás se dejan cegar por el brillo del oro y saben anteponer los afectos a los intereses pecuniarios. Habitualmente, como en la narrativa de Galdós, esos individuos honestos nadan contra la corriente general y se constata la absoluta incomprensión del medio hacia ellos.

Palacio Valdés destaca la atención preferente que todos, sean de la clase que sean, prestan a la cuestión pecuniaria, que es vista como parte de una realidad ingrata y constituye una potente fuerza corruptora.

Leopoldo Alas dibuja una sociedad corrompida en que los más bajos apetitos vienen concretados en el interés egoísta y la lujuria; las aberraciones eróticas y pecuniarias se acompañan mutuamente hasta desembocar en comportamientos disparatados en ambos campos.

Todos los autores estudiados, en un momento u otro de su trabajo, critican, adustamente o bien buscando el efecto cómico,

el exagerado respeto que la sociedad novelada tributa a la riqueza. No fugaz y casualmente, sino concediéndole un lugar central o destacado, todos estudian por extenso las actitudes sociales que provoca el hombre opulento.

La importancia que cobra la figura del nuevo rico en toda la novelística de la Restauración puede relacionarse con circunstancias económicas históricas: en la realidad externa menudean las fortunas enormes salidas de la nada. El nuevo rico constituye un tipo literario nuevo copiado del natural: el capitalista. Pereda, Valera, Palacio Valdés y Leopoldo Alas estudian a esta figura desde fuera, destacando su impericia en el manejo de los formulismos sociales, su ignorancia, su nulo sentido moral y hasta su grosería, y muestran la mezcla de aplausos, envidia, burlas y desprecio que los rodea. Sólo Galdós y Pardo Bazán contemplan desde dentro el calvario a que se ve sometido el nuevo rico. Galdós logra comunicar a los lectores el patético desgarró interno de Torquemada; Pardo Bazán ahonda en el itinerario íntimo de Lina.

Dentro de esta clase, los millonarios cubanos, cándidos y estruendosos en su mal gusto y en su torpeza social, constituyen un grupo tópico y bien diferenciado.

Pero además, la figura del nuevo rico constituye un elemento central en la estrategia narrativa de los autores estudiados: sobre el "opulento miserable" confluye la atención desmesurada de una sociedad cuya escala de valores queda así denunciada. Una sociedad en que el dinero es una fuerza poderosa y reconocida;

una sociedad en que la riqueza aparece investida incluso de una disparatada autoridad moral. Quede o no desautorizada la riqueza en boca del narrador, en la novelística de todos los autores hallaremos individuos que profesan la "religión del dinero", particularmente difundida entre las figuras de Pérez Galdós, Palacio Valdés y Leopoldo Alas. La riqueza es el nuevo "becerro de oro" en La espuma y la serie Torquemada, y "el dios idolatrado" en Su único hijo. De ahí la proliferación de personajes caracterizados por la obsesión pecuniaria, que no son ya ejemplares del avaro metafísico a la manera de la literatura anterior, sino resumen y compendio de una enfermedad social.

La avaricia, la codicia, la usura, los sablazos, el fraude, las trampas de toda índole, forman parte de la conducta habitual en muchos de los personajes novelescos de la Restauración. Las conductas pecuniarias nocivas o aberrantes son abordadas por todos los autores y generalmente manejadas como manifestaciones de un viciado comportamiento moral en otros órdenes. La ley económica es vista como una maquinaria implacable a la que los personajes intentan resistirse inútilmente. El signo de la época es la contabilidad y los personajes habitan un mundo "prosaico".

Manirroto y avaro configuran los dos extremos del espectro en lo que a prácticas económicas se refiere. Ambos extremos tienen numerosos representantes en la novelística de la Restauración. Pero el vicio pecuniario se manifiesta generalmente diversificado según los sexos: el afán desmedido de acumular riquezas es más frecuentemente achacado a los personajes

masculinos; el consumismo desenfrenado más allá de las propias posibilidades parece más general entre las damas. Sólo Valera se resiste victoriosamente al tópico de la mujer desquiciada por el gasto suntuario y el adorno personal. También Pardo Bazán, mujer y feminista, se complace en dibujar frecuentemente figuras femeninas laboriosas y desinteresadas.

Con la reprobación de la actitud reverencial que rodea al dinero, ha de verse ligado otro tópico característico en la narrativa de la época: el afán apariencial de las clases urbanas medias y altas. Al mostrar el calvario de los cursis - cuyo compendio se halla en la novelística de Galdós - , los autores logran la descalificación de una sociedad metalizada, que vive entre valores degradados, más para la opinión que para la autenticidad.

Frente al disparate económico, los novelistas del grupo destacan algún comportamiento alternativo, que aparece menos dañino a los ojos del lector. Pereda y Palacio Valdés proponen orden doméstico, ajuste económico y frugalidad, en la órbita de la doctrina burguesa tradicional, cuya fórmula primitiva persiste a través de cuatrocientos años. Pardo Bazán y Galdós desarrollan progresivamente el tema de la caridad, de una caridad practicada absolutamente al margen de los cauces convencionales, y ligada a la asunción profunda del sentimiento del amor cristiano.

En la sociedad novelada, regida por el interés, las actitudes románticas resultan extemporáneas, pero por las páginas de estas novelas desfilan multitud de personajes inflamados por

el aliento romántico. Todos son castigados, sea levemente con la ironía del narrador, sea cruelmente con la muerte. Los narradores recuerdan constantemente al lector que la vida cotidiana transcurre bajo un signo "prosaico", lo que equivale a decir anti-romántico y metalizado. No hay héroes, sino individuos sujetos a los imperativos de la realidad, cuya faceta más coercitiva y anti-heroica es la dimensión económica.

Se delimitan dos modos de intoxicación romántica: a un lado los personajes ingenuos, confundidos por los tópicos románticos, que aparecen ante el lector como infelices incautos; a otro, los personajes cínicos que exhiben actitudes románticas con miras utilitarias y a los cuales se acercan los narradores con manifiesta antipatía.

Se predica atención a la realidad práctica, rechazo de esquemas ideales con los que la realidad raramente coincide, y se muestran machaconamente al lector, con indudable afán didáctico, las funestas consecuencias que pudieran derivarse del alejamiento entre la óptica del personaje y la realidad interna de la novela.

En su tratamiento del tema del amor, todos los novelistas del grupo se dirigen a mostrar cómo el amor se ve también ligado a los imperativos de la realidad material, tanto a los mecanismos biológico-físico-instintivos, como a los aspectos pecuniarios que forman parte de la realidad exterior en que los personajes están inmersos.

Al destacar la importancia que las condiciones materiales,

sean físico-biológicas o socio-pecuniarias, cobran en el desarrollo de la relación amorosa, los autores muestran la sujeción del amor a la realidad. Y ésta es una de las lecciones principales que se extraen de sus novelas: el amor no es ajeno a todo imperativo, ni se ha de simpatizar, por tanto, con quienes proclaman la moral relativa, supeditada a pasiones subjetivas, porque esos individuos suelen hacer una utilización espúrea de los sentimientos para justificar toda clase de conductas equívocas.

Cada uno de estos autores manifiesta su reticencia frente al tópico del gran amor ideal, superior a toda otra consideración y no sujeto a freno alguno, heredado del romanticismo: frecuentemente se muestra que trás una supuesta "gran pasión" se esconden las intenciones más ruines o los más bajos apetitos.

Los arquetipos amatorios románticos, particularmente Werther, don Juan y la dama de las camelias, son objeto de un tratamiento irónico-crítico tendente a mostrar el divorcio existente entre el tópico y la realidad. A Werther, el hombre que muere desesperado frente a un amor imposible se le oponen personajes que, como Mesía, de La Regenta, no considera imposible ninguna empresa amorosa, o como don Paco, de Juanita la Larga, olvida su intención de suicidarse al verse asaltado por la gana de almorzar. O se nos proporciona la vertiente trágica en un cadete Utrilla de, Maximina, que tiene arrestos para descerrajarse un tiro al verse rechazado, pero queda dolorosamente ciego y sufre una espantosa agonía mientras recobra el seso y proclama su deseo de vivir.

Al don Juan romántico se le opone ese putero burgués, conquistador "de campanario" que ampara sus aventuras amorosas con su bolsillo y en su bolsillo cifra todos sus éxitos. A esa categoría pertenecen desde Jose María, de Lo Prohibido, hasta los caballeros de Vetusta; desde Pepe Castro, de La espuma, hasta el tío Felipe, de Una cristiana.

A Margaritha Gautier se le opone una mujer corrida e inmoral desprovista de toda capacidad de entrega o sacrificio, y con nulas posibilidades de regeneración. Concretamente, la redención de la mujer liviana según el arquetipo propuesto por Dumas, es reiteradamente descartado por los novelistas de la Restauración. El amor erótico como principio de rehabilitación para la mujer caída queda repetidamente descalificado. Se concede al amor la categoría de importante fuerza benéfica, pero se rechaza la exención moral para los amantes o la vana ilusión de borrar el pasado y las circunstancias presentes mediante la pasión.

El naturalismo literario y el positivismo científico contribuyeron a la integración expresa de los elementos físico-biológicos que inciden en el amor. Incluso Pereda, el más reacio - y uno de los más veteranos- del grupo, hubo de integrar en su novelística las urgencias de la carne. Sin embargo, la proyección del instinto sobre la pasión amorosa se ejecuta desde perspectivas peculiares en la novelística de cada autor. Pereda prefiere resumir la adecuación física de la pareja ante los ojos del lector exclusivamente a través de una estampa costumbrista dotada de fuerza plástica. Entre los más impuestos en las nuevas

corrientes literarias y científicas, Pardo Bazán sitúa en lugar preferente el debate sobre la adecuación física entre los miembros de la pareja: la sangre rica y joven reclama su igual; las naturalezas gastadas son incapaces de afectos sanos y profundos...etc. Por su parte, Valera ignora la relevancia biológica de la edad, puesto que empareja continuamente ancianos con jovencitas, pero frecuentemente se refiere, entre guiños irónicos, a las "flaquezas de la carne". Clarín y Palacio Valdés hacen hincapié en las consecuencias trágicas o ridículas a que conduce una relación amorosa hecha de espíritu exclusivamente. Salvo en el caso de Pereda, que sólo está dispuesto a conceder la felicidad a héroes sordos a la llamada de la carne, el resto de los narradores estudiados predicán un sentimiento hecho a medias de afición espiritual y atracción física.

La presencia de los aspectos biológicos en el plano de lo erótico se ejecuta con notable pudor en los autores estudiados. Se emplean diversas tácticas narrativas para velar discretamente la consumación del acto carnal, pero todos nuestros novelistas coinciden en sugerir las más variadas y crudas situaciones amorosas sin introducir jamás el desnudo de un adulto en el hilo narrativo y reduciendo al mínimo los encuentros en el lecho ante los ojos del lector.

Y junto a las condiciones físicas, las condiciones sociales. En una sociedad obsesionada por lo pecuniario, caracterizada por su utilitarismo y mercantilismo, también el amor, como el resto de lo humano, aparece sometido a la presión que los imperativos socio-pecuniarios ejercen sobre los personajes. Todos los

novelistas del grupo estudiado desarrollan por extenso en alguna o varias de sus obras el problema de la dolorosa interferencia de las condiciones económicas en un proyecto erótico-matrimonial. Sotileza, Ana Ozores, el doctor Faustino, Fortunata, Lucía Miranda y tantos otros personajes, son víctimas de un origen social o de unas condiciones económicas que obstaculizan el pleno y feliz desarrollo de sus sentimientos amorosos.

La estrecha y dolorosa relación que entre amor y dinero establece la novelística de la Restauración da lugar a la aparición de una serie de temas recurrentes: el matrimonio ventajoso, el adulterio y la prostitución.

Pese a las numerosas excepciones que desarrollan amores extraños a todo intercambio comercial o motivo pecuniario, abundan los amores mercenarios, y dos de sus formas adquieren una posición central en la narrativa de la época: el matrimonio ventajoso y la prostitución.

El proyecto de un matrimonio ventajoso, en que uno de los cónyuges verá sensiblemente mejorada su situación socio-económica gracias a la boda, es abordado por todos los autores. Pereda condena indefectiblemente al ventajista, frustrando sus intenciones, o lo redime tras despojarlo de su aspiración primera; Valera no aplaude esas aspiraciones, pero castiga a quienes quieren permanecer ciegos ante la existencia de tales prácticas; Pardo Bazán abomina de los matrimonios por interés, que analiza como actos contra-natura; también Clarín sitúa el

matrimonio de conveniencias en el origen de parejas desequilibradas y sin solución; Galdós considera perfectamente posible el éxito en un matrimonio de interés, pero mira con escepticismo las pretensiones matrimoniales de las señoritas pequeño-burguesas, pretensiones que en sus novelas cobran el aspecto de una lacra social, lo mismo que en la narrativa de la condesa; Palacio Valdés considera que el matrimonio ventajoso es una aspiración legítima en las jovencitas: es su única forma de vida, pero dedica sus más despiadados dardos a los cazadotes...

Con frecuencia, la mal casada y su posterior adulterio son producto de un matrimonio de interés. La mal casada, la casada insatisfecha son a menudo consecuencia de un matrimonio ajeno al imperativo amoroso; y esta mujer, al encontrar, una vez celebrada la boda, el amor o un espejismo de amor, se ve abocada a un conflicto que es el nudo de la novela.

De forma que la proliferación de adulterios literarios en la novela de la Reaturación, que fue anotada por los detractores del naturalismo como escandaloso y disolvente corolario del mismo, aparece ligada a la reprobación de las prácticas matrimoniales al uso en la sociedad novelada. Constituye una parte, especialmente delicada, del amplio debate a que se somete la institución matrimonial al uso desde las páginas novelísticas de la Restauración.

Sin embargo, en las escasas ocasiones en que los novelistas ofrecen una pareja estable y dichosa, esa pareja está proyectando o vive la institucionalización del amor a través del matrimonio.

Las coordenadas ideológicas en que se desarrolla la novelística de la Restauración convierten el matrimonio en la única vía de acceso a la dicha amorosa; por eso, el fracaso de un matrimonio es un conflicto de dimensiones trágicas.

La moral sexual de la época, directamente ligada a la concepción de la mujer como ser dependiente, como ser para el varón, asume como episodios anecdóticos, pecadillos menudos, las faltas masculinas a la fidelidad conyugal, mientras presta una envergadura de delito funesto a las mismas faltas cometidas por las mujeres. El adulterio del hombre carece por tanto de la trascendencia social, y con ella del interés narrativo, que se atribuye en el siglo XIX al femenino. De ahí que el conflicto de una personalidad femenina, sometida a un matrimonio insatisfactorio, se erija en protagonista de la novela del adulterio. Varones adúlteros desfilan interminablemente por la narrativa de la época; pero es la mujer adúltera quien se coloca en el centro de atención.

El diseño de la mujer adúltera que elabora cada uno de los novelistas estudiados viene ligado a su perspectiva de la realidad social y destaca o escamotea distintos aspectos del personaje en función de las coordenadas ideológicas desde las que redacta.

Pereda atribuye el adulterio exclusivamente a los matrimonios de interés; lo cual, dado el rechazo de este autor al matrimonio ventajoso, equivale a decir que el adulterio es producto de una conducta inmoral originaria. Y es notorio que todas sus adúlteras, escasas, por otra parte, lo son por cálculo.

Son malas.

Por el contrario, los personajes adúlteros de Valera, se trate de hombres o de mujeres, lo son por afición erótica. En sus novelas, la mujer adúltera maneja con mayor acierto que el varón adúltero la relación con el cónyuge, y el autor concede frecuentemente a la pecadora continuidad psicológica y social.

Pardo Bazán se resiste a emparentar el adulterio con los personajes femeninos, achacándolo en cambio a varones de nula talla moral y destacando el poder de contención responsable por parte de las mal casadas.

Leopoldo Alas escribe la gran novela española de la mujer adúltera, ligando su conflicto íntimo, que analiza detalladamente, con un matrimonio de interés al que la protagonista se vió forzada.

Galdós y Palacio Valdés destacan hombres y mujeres adúlteros, que se hallan casados indistintamente por amor o por interés. Pero las diferencias en el tratamiento del tema entre ambos autores son notables. Desde La familia de León Roch (1878), en que aparece Pepa Fúcar, Galdós integra ya en su novelística la figura de la mujer adúltera no mala, ni viciosa, ni interesada; que se entrega a un amor sólido, definitivo y abnegado, cuyo único defecto es no dirigirse al marido - de conveniencias-, con que la mujer se halla vinculada. Fortunata, en 1887, es el arquetipo de esta mujer doméstica, activa, cálida...y adúltera.

La comprensión de Palacio Valdés hacia la adúltera se produce en fechas muy posteriores. Hasta Tristán o el pesimismo, en 1912, el autor no ofrece perdón para la mujer desleal; hasta

Santa Rogelia, en 1916, no intenta ahondar en el conflicto íntimo de la pecadora y atenuar su falta en virtud de la presión de condiciones objetivas externas. Mientras la adúltera no mala de Palacio Valdés resuelve su conflicto íntimo y social gracias a una serie de casualidades propiciadas por el autor omnipotente y a una expiación orientada por la religiosidad, Galdós destaca unas condiciones sociales que no ofrecen cuartel a la pecadora, hasta Lo prohibido, 1885, en que la delincuente opta por prescindir de ese mundo al que se ha visto enfrentada. Galdós desemboca en una desvinculación de lo convencional-mundano; Palacio Valdés es una feliz, forzada y hasta inverosímil integración en el mismo de la adúltera redimida. De este modo, el primero destaca la descalificación de la sociedad en que se desenvuelve la pecadora; el segundo, la eficacia de un planteamiento cristiano convencional.

Por último, en el debate sobre el matrimonio pesa otro tema comercial: el concepto de "honradez" femenina, que en la novela de la Restauración se liga al tópico del amor calderoniano concebido como fama, pero también al concepto de "honestidad" burguesa. Curiosamente es Pereda, el que más enérgicamente castiga la reducción del matrimonio a una cuestión mercantil, quien más claramente defiende la honra femenina como un caudal a invertir sabiamente. Y es Pardo Bazán, la única mujer en el grupo de escritores estudiados, quien más decididamente arremete contra la mezcla de hipocresía y apariencias que supuestamente constituyen la honradez femenina: a su mujer nueva le importa un bledo la apariencia, y todas sus heroínas en general se dejan

guiar antes por los dictados íntimos de su conciencia que por las proclamas de la Opinión Pública.

Y por fin, la prostitución adquiere variadas formas, masculina o femenina, de altos vuelos o miserable; la vemos pasar fugazmente por las novelas o aparece en primer plano. El varón que cobra sus favores eróticos está presente en este corpus narrativo (Palacio Valdés, Galdós), pero es la prostituta quien ocupa, cuantitativa y cualitativamente, el plano más destacado, hecho que de nuevo nos remite a las peculiaridades de la moral sexual de la época y a la precariedad de la condición social femenina, que ofrece a la mujer escasos medios de subsistencia autónoma.

Las prostitutas de la novela española de la Restauración participan de ciertos rasgos generales que también están presentes en Naná, de Zola: son mujeres de viciada o nula educación; que se complacen en su propia belleza; y aparecen extraordinariamente rumbosas con sus allegados. Pero presentan otras importantes diferencias con el modelo zoliano: no son mujeres viciosas y sin escrúpulos, y carecen por completo de la "nostalgia del fango". No arrastran a los hombres hacia la perdición, sino que son utilizadas y estafadas por ellos.

El tratamiento literario de la prostituta se liga a la clase social de que procede: la prostitución de mujeres que proceden o se desenvuelven entre la alta sociedad, forma parte de las conductas inmorales de la oligarquía que denuncian los novelistas de la Restauración. Se destacan en este caso la frivolidad,

cinismo y degradación moral de toda su clase.

Al otro extremo de la escala social se produce la prostitución de mujeres, no raramente de buen natural, que asumen la profesión como único medio posible de subsistencia.

Sólo Pardo Bazán, y más ampliamente Galdós, desarrollan una tercera vía de entrada en la prostitución: el calvario de la cursi pequeño-burguesa, su "fiebre trapera" y sus trampas consiguientes, que la conducen a venderse a sí misma. En su voracidad consumista estas mujeres encuentran tanto el pecado como el castigo: se venden, pero se venden torpemente y ningún pago alcanzará a cubrir sus necesidades.

El amor mercenario constituye uno de los temas centrales en la novelística de la Restauración. Sus formas, orígenes y consecuencias están ampliamente desarrollados. Su importante presencia ha de considerarse directamente ligada a la intención de evidenciar la degradación de los valores de la sociedad de la época. A través de este tema mayor y de los motivos ligados a él, los novelistas adoptan posiciones, más o menos conservadoras según los casos, en torno a cuestiones sociales de largo alcance: la moral sexual convencional, la condición femenina, la permeabilidad de las clases sociales, el mercantilismo y el utilitarismo que caracterizan a la mentalidad de su tiempo. Matrimonio ventajoso, adulterio y prostitución no pueden ser interpretados como simples anécdotas deslizadas en el curso del relato ni reducidos al valor de vivencias individuales estudiadas por el narrador. Forman parte de un conjunto de viciosas

prácticas colectivas que los autores ponen en evidencia y su peculiar desarrollo narrativo contribuye a fijar más nítidamente la peculiar perspectiva social que adopta cada uno de los autores.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

1) EDICIONES UTILIZADAS

Dada la índole de este trabajo, no se ha considerado imprescindible recurrir a las primeras ediciones de las novelas originales. Con el afán de homogeneizar y sistematizar las citas y referencias, se han utilizado en todos los casos - excepto para Leopoldo Alas - ediciones de Aguilar de las Obras Completas de cada escritor.

Para Juan Valera hemos manejado las Obras completas, Madrid, Aguilar, 1947-58, en tres volúmenes. Las Obras de Juan Valera, Madrid, 1885-1890, publicadas por Tello en vida del autor no son obviamente completas. Trás la muerte de Valera, su hija Carmen y su yerno Francisco Serrat prepararon la edición de las Obras completas en LIII tomos, que publicaron las editoriales Alemana y Sánchez Ocaña; reunieron mucho material disperso, pero no todo el que había aparecido en diversas publicaciones periódicas. La edición Alemana completa es rara, y hoy día se usa la de Aguilar, que es su reproducción. Aguilar publicó estas Obras completas primero en dos tomos (1942) y luego en tres (1947-58), incluyendo ya los Discursos Políticos y la traducción de Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia.

De José María de Pereda, las Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1943, en un volumen. Esta que seleccionamos es la primera edición de Aguilar, que excluye la biografía e incluye

los llamados Escritos de Juventud. Por lo demás, las ediciones de Aguilar reproducen la primera edición de las Obras completas en XIII volúmenes, impresas por Tello entre 1884 y 1906.

De Emilia Pardo Bazán, hemos manejado las Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1963-73, en tres volúmenes. La primera edición de las Obras completas de Pardo Bazán, cuyos XLIII volúmenes publicó la imprenta Renacimiento y Atlántica entre 1891 y 1923, no incluye varias colecciones de cuentos ni tampoco las novelas Pascual López, El cisne de Vilamorta, Misterio y La dama joven. La edición de Aguilar que nosotros hemos utilizado incluye, junto a los dos primeros volúmenes de novelas y cuentos, un tercer volumen preparado por Harry L. Kirby, que recoge diversos ensayos y artículos periodísticos de la escritora y proporciona además un repertorio bibliográfico de los trabajos no incluidos.

De Benito Pérez Galdós, las Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1981-90, que recogen las novelas en cuatro volúmenes. Además, hemos recurrido con frecuencia a la incompleta y temprana Rosalía, en la edición de Alan Smith, Madrid, Cátedra, 1983.

De Armando Palacio Valdés, hemos utilizado las Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1968-70, en dos volúmenes.

Para simplificar y agilizar la lectura, todas las referencias a las novelas incluidas en los volúmenes citados más arriba, aparecen en nuestro trabajo encabezadas por las siglas O.C.; a continuación se ofrece un número romano, que indica el volumen de que se trate, y unas cifras que corresponden a la

numeración de las páginas dentro del mismo. Las Obras Desconocidas de Juan Valera, editadas por Cyrus DeCoster en Madrid, Castalia, 1965, aparecen en nuestro trabajo con la referencia O.D., seguida del número de la página de que se trate. Rosalía, de Pérez Galdós, se cita con dicho título seguido de un número que se refiere a la página correspondiente en la edición mencionada más arriba.

De Leopoldo Alas, cuya producción narrativa, que sepamos, no ha sido recogida en una edición de Obras Completas, hemos consultado la edición de La Regenta preparada por Gonzalo Sobejano en Madrid, Clásicos Castalia, 1990, en dos volúmenes, así como la edición de Su único hijo ofrecida por Carolyn Richmond en Madrid, Espasa-Calpe, 1979. Las referencias a ambas novelas a lo largo de nuestro trabajo siempre recurren a las ediciones que acabamos de reseñar, pero se limitan a consignar el título y el número correspondiente a la página de la fuente.

2) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Abellán, José Luis y otros: La crisis de fin de siglo: ideología y literatura, Barcelona, Ariel, 1976.

Alva, Víctor: Historia social de la mujer, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.

Aranguren, José Luis: Eretismo y liberación de la mujer, Barcelona, Ariel, 1973.

Aranguren, José Luis: Estudios Literarios, Madrid, Gredos, 1976.

Aranguren, José Luis L.: Moral y sociedad. (Moral social española en el siglo XIX), Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1965.

Arenal, Concepción: La mujer de su casa, Madrid, s.e., 1883.

Arenal, Concepción: La mujer del porvenir, Madrid, s.e., 1884.

Argullol, Rafael: El héroe y el único: El espíritu trágico del romanticismo, Madrid, Taurus, 1984.

Bade, Patrick: Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women, New York, Mayflower, 1979.

Balseiro, José Agustín: Novelistas españoles modernos, Puerto Rico, Ed. Universitaria, 1977.

Baquero Goyanes, Mariano: La novela española vista por Menéndez Pelayo, Madrid, Ed. Nacional, 1956.

Barberis, Pierre: Mythes Balzaciens, Paris, 1972.

Barja, César: Libros y autores modernos, Madrid, 1929.

Becker, George J.: Contemporary Society as Novelistic Material. Documents of Modern Literary Realism, Princeton, Princeton University Press, 1963.

Blanco García: La literatura española en el siglo XIX, Madrid, Sáenz de Jubera, 1899-1912 (3 vols.).

Bonet, Laureano: De Galdós a Robbe-Grillet, Madrid, Taurus, 1972.

Bonet, Laureano: "Introducción" a E. Zola, El naturalismo, Barcelona, Península, 1972.

Capel Martínez, María Rosa, ed., Mujer y sociedad en España,

Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Capel Martínez, María Rosa: "La prostitución en España: Notas para un estudio socio-histórico", en María Rosa Capel Martínez ed., ob. cit. .

Ciplijauskaitė, Birutė: La mujer insatisfecha: el adulterio en la novela realista, Barcelona, Edhasa, 1984.

Correa, Gustavo: "El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII", Hispanic Review, XXVI, 1958, pp. 99-107.

Cuevas de la Cruz, Matilde y L.E. Otero Carvajal: "Prostitución y legislación en el siglo XIX. Aproximación a la consideración social de la prostituta", en A.A. V.V., Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres, Seminario de Estudios de la Mujer, Madrid, U.A.M., 1986.

Davis, G.: "The Critical Reception of Naturalism in Spain before La cuestión palpitante", Hispanic Review, XXII, 1954, pp.97-108.

Davis, G.: "The Spanish Debate over Realism and Idealism before the Impact of Zola's Naturalism", Publications of the Modern Language Association of America, LXXXIV, 1969, pp. 1649-1656.

Díaz, Elías: La filosofía social del krausismo español, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

Díaz Plaja, Fernando: La vida española en el siglo XIX, Madrid, Aguado, 1952.

Díaz Plaja, Guillermo: Estructura y sentido del novecentismo español, Madrid, Alianza, 1975.

Dowling, Linda: "The Decadent and the New Woman in the 1890s", Nineteenth Century Fiction, 4, Marzo, 1979, pp. 434-53.

Elorza, Antonio: La utopía anarquista bajo la Segunda República española, Madrid, Ayuso, 1973.

Eoff, Sherman Hinkle: El pensamiento moderno y la novela española. Ensayos de literatura comparada, Barcelona, Seix Barral, 1965.

Epple, Juan Armando: "Notas sobre la estructura del folletín", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 358, abril 1980, vol CXX, pp. 145-155.

Etreros, Mercedes: "El naturalismo español en la década de 1881-1891", en A.A. V.V.: Estudios sobre la novela española del siglo XIX, Madrid, CSIC, 1977.

Evans, Richard J.: Las Feministas. Los movimientos de emancipación de la mujer en Europa, América y Australasia, 1840-1920, Madrid, Siglo XXI, 1980.

Fernández Arrera, Domingo: "El matrimonio", El Imparcial, II, n. 24, 16 feb. 1883, pp. 369-72.

Fernandez Montesinos, José: Costumbrismo y novela, Madrid, Castalia, 1972.

Fernández Montesinos, José: Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, Madrid, Castalia, 1973.

Ferreras, Juan Ignacio: Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX, Madrid, Cátedra, 1979.

Ferreras, Juan Ignacio: Fundamentos de sociología de la literatura, Madrid, Cátedra, 1980.

Ferreras, Juan Ignacio: "Hacia una sociología de la generación del 68: Elementos de propedeútica sociológica", en Narrativa de la Restauración, separata de Diálogos Hispánicos de Amsterdam, n. 4, 1984.

Ferreras, Juan Ignacio: Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX, Madrid, Edicusa, 1973.

Ferreras, Juan Ignacio: La novela en el siglo XIX (desde 1868), Madrid, Taurus, 1988.

Foucault, Michel: Historia de la sexualidad, Madrid, Siglo XXI de España, 1978 (3 vols.).

Girard, René: Mentira romántica y verdad novelesca, Barcelona, Anagrama, 1985.

Glascok, C.C.: "Aesthetic Element in the Art of Fiction as Advocated by Juan Valera, Pardo Bazán and Palacio Valdés", Hispania, X, dic. 1927, pp. 409-18.

Goldman, Lucien: Para una sociología de la novela, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

Goldman, Peter B.: "Toward a Sociology of the Modern Spanish Novel: The Early Years (parte II)", Modern Language Notes, 90, n. 2, 1975, pp. 183-211.

Gómez Ferrer, Guadalupe: "La imagen de la mujer en la novela de la Restauración", en Rosa María Capel Martínez ed., Mujer y sociedad en España, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

Gómez de Baquero, Eduardo: El renacimiento de la novela española en el siglo XIX, Madrid, Mundo Latino, 1924.

Gómez Hidalgo, Francisco: ¿Cómo y cuándo ganó usted la primera peseta?, Madrid, 1922.

González Blanco, Andrés: Historia de la novela en España desde el

romanticismo a nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909.

González Serrano, Urbano: Psicología del amor, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1897.

Gullón, Germán: El narrador en la novela del siglo XIX, Madrid, Taurus, 1976.

Hobsbawn, Eric: La era del capitalismo, Barcelona, Labor, 1977.

Jutglar, Antoni: Ideologías y clases en la España contemporánea. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1968.

Laffite, María (condesa de Campo Alange): La mujer en España: cien años de su historia, 1860-1960, Madrid, Aguilar, 1964.

Lázaro Carreter, Fernando: "El realismo como concepto crítico-literario", en Estudios de Poética, Madrid, Taurus, 1979.

Little, William: "Varios aspectos de Don Juan y el donjuanismo", Hispanófila, En. 1984, pp. 9-17.

Litvak, Lily: Erotismo fin de siglo, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

Litvak, Lily: "La sociología criminal y su influencia en los escritores españoles de fin de siglo", Revue de Littérature Comparée, XLVIII, 1974, pp. 12-32.

López Bago: La prostituta, 5ª ed., Madrid, Juan Muñoz y Cía., s.a..

López Morillas, Juan: "La revolución de Septiembre y la novela española", Revista de Occidente, 2 época, VI, oct. 1968, pp. 94-115.

López Sanz, Mariano: "Los escritores de la Restauración y las polémicas literarias del siglo XIX en España", Bulletin Hispanique, LXXXI, 1979, pp. 51-74.

López Sanz, Mariano: "Puntualizaciones en torno al naturalismo español", Cuadernos Americanos, XXXVII, 1978, pp. 209-25.

Lorenzo Criado, Emilio: "Goethe, visto por los españoles del siglo XIX", Cuadernos Hispanoamericanos, XXXI, n. 88, 1957, pp. 53-72.

Lukacs, George: Théorie du Roman, París, Gonthier, 1963.

LLano y Alvarez, José: "El amor", El Museo Universal, X, n. 35, 2 Sept. 1866, p. 275.

Mainer, José Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España. 1890-1950, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

- Martín Gamero, Amalia: Antología del feminismo, Madrid, Alianza, 1975.
- Matthews, J.H.: Les deux Zola, Geneve-París, 1957.
- Millet, José M.: La cuestión social, 2ª ed., Madrid, 1872.
- Miralles García, E. Jesús: La novela española de la Restauración (1875-85): sus formas y enunciados narrativos, Barcelona, Puvill-editor, 1979.
- Miranda García, Soledad: Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX, Madrid, Pegaso, 1982.
- Monguío, Luis: "Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX", Revista Hispánica Moderna, XVII, 1952, pp. 111-127.
- Navas Ruiz, Ricardo: El Romanticismo español. Historia y crítica, Salamanca, Anaya, 1970.
- Nelken, Margarita: La condición social de la mujer en España, Madrid, CVS Ediciones, 1975.
- Núñez, Diego: La mentalidad positiva en España: desarrollo y crisis, Madrid, Túcar, 1975.
- Oleza, Juan de: La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Valencia, Bello, 1976.
- Oñate, M. Pilar: El feminismo en la literatura española, Madrid, Espasa-Calpe, 1938.
- Owen, Arthur L.: "Psychological Aspects of Spanish Realism", Hispania, XIV, 1931, 1-8.
- Pattison, W. Thomas: El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario, Madrid, Gredos, 1965.
- Pérez Gutiérrez, Francisco: El problema religioso en la generación de 1868 (Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, "Clarín", Pardo Bazán), Madrid, Taurus, 1975.
- Pérez de la Dehesa, Rafael: "Zola y la literatura española finisecular", Hispanic Review, XXXIX, 1971, 49-60.
- Portnoff, George: La literatura rusa en España, New York, Instituto de las Españas en E.E.U.U., 1932.
- Porto, Heriberto del: La decadencia de la familia aristocrática en la novela española moderna, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms international, 1985.
- Rodríguez Marín, Rafael: La novela en el siglo XIX, Madrid, Playor, 1982.

Romero Tovar, Leonardo: La novela popular española del siglo XIX, Madrid, Ariel, 1976.

Safir, Margery A.: "An Erotics of Liberation: Notes on Transgressive Behavior", World Literature Today, 50, n. 3, 1976.

Salinas, Pedro: Ensayos de Literatura Hispánica, Madrid, Aguilar, 1958.

San Miguel, Luis G.: De la sociedad aristocrática a la sociedad industrial en la España del siglo XIX, Madrid, Edicusa, 1973.

Scanlon, Geraldine M.: La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974), Madrid, Siglo XXI de España, 1976.

Seco Serrano, Carlos: Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX, Madrid, Guadiana, 1974.

Shaw, Donald L.: "The Anti-Romantic Reaction in Spain", Modern Language Review, 63, 1968, 606-11.

Sombart, Werner: El burgués, Madrid, Alianza Universidad, 1977.

Sombart, Werner: Lujo y capitalismo, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

Stern, J.P.M.: "Effi Briest, Madame Bovary, Anna Karenina", Modern Language Review, 52, 1957, pp. 363-375.

Tanner, Tony: Adultery in the Novel: Contract and Transgression, Baltimore, John Hopkins University Press, 1979.

Tierno Galván, Enrique: "Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi", en Escritos (1950-1960), Madrid, Tecnos, 1971.

Tierno Galván, Enrique: Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español, Madrid, Tecnos, 1977.

Tuñón de Lara, Manuel y otros: Estudios sobre el siglo XIX español, Madrid, Siglo XXI, 1972.

Villavicencio, Laura N. de: "El estilo de época y la expresión personal en las descripciones de Pereda, Pardo Bazán y Palacio Valdés", Hispanófila, 60, mayo, 1977, pp. 21-44.

Woolf, Virginia: Las mujeres y la literatura, Barcelona, Lumen, 1981.

Zavala, Iris M.: Ideología y política en la novela española del siglo XIX, Barcelona, Anaya, 1971.

Zeraffa, Michel: Novela y sociedad, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

Zola, Emile: Nana, Barcelona, Orbis, 1982.

3) BIBLIOGRAFÍA SOBRE JUAN VALERA

Alonso Calvo, Miguel: "El escritor don Juan Valera", Cuadernos Hispanoamericanos, I, n. 3, 1948, 541-54.

Araujo Costa, Luis: estudio preliminar a Juan Valera, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1947.

Arboleda, Joseph R.: "Valera y el krausismo", Revista de Estudios Hispánicos, vol X, n. 1, 1976.

Arias Abad, Francisco: Las mujeres de don Juan Valera, Andújar, 1935.

Azaña, Manuel: "Asclepigenia y la experiencia amorosa de don Juan Valera", en Plumas y palabras, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

Azaña, Manuel: Ensayos sobre Valera, Madrid, Alianza, 1971.

Bell, Aubrey F.G.: Contemporary Spanish Literature, Nueva York, Knopf, 1925.

Botrel, Jean François: "Sur la condition de l'écrivain en Espagne dans la seconde moitié du XIXème siècle. Juan Valera et l'argent", Bulletin Hispanique, LXXII(1970), pp. 292-310.

Bravo Villasante, Carmen: Biografía de don Juan Valera, Barcelona, Aedos, 1959.

Bravo Villasante, Carmen: "Idealismo y ejemplaridad de don Juan Valera", Revista de Literatura, I, 1952, pp 338-362.

Bravo Villasante, Carmen: Pepita Jiménez, mujer actual, Madrid, F.U.E., 1976.

Burell, Consuelo: "Cómo ve don J.V. a la mujer", Consigna, n. 82, 1947, pp 37-9.

Carabias, Josefina: "El 'dandy' don Juan Valera", Ateneo, I, n. 23, 1952.

Carilla, Emilio: "Una novela de don Juan Valera", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 89, Mayo 1957, pp. 178-191.

Cruz Rueda, B.: "Un don Juan siempre es discutido", La estafeta literaria, 15, junio 1944.

DeCoster, Cyrus: Bibliografía crítica de Juan Valera, Madrid, CSIC, 1970.

DeCoster, Cyrus, ed: Obras Desconocidas de Juan Valera, Madrid, Castalia, 1965.

DeCoster, Cyrus: "Introducción" a Las ilusiones del doctor Faustino, Madrid, Castalia, 1970.

DeCoster, Cyrus C.: Juan Valera, New York, Northwestern University, Twayne Publishers Inc., 1974.

DeCoster, Cyrus C.: "Valera and Andalusia", Hispanic Review, 29, 1961, pp. 200-216.

Díaz Peterson, Rosendo: "Pepita Jiménez de Juan Valera o la vuelta al mundo de los sentidos", Arbor, 1975, pp. 39-51.

Duimovich, Antonio M.: "De la novela contemporánea en España", La América, XXI, 1880, núm. 20, pp. 9-10, y núm. 21, pp. 7-9.

Ellis, Havelock: "Juan Valera", en El alma de España, Barcelona, Araluce, 1928.

Entrambasaguas, Joaquín de: Estudio preliminar a Juanita la larga, en Las mejores novelas contemporáneas, vol I. Barcelona, Planeta, 1957.

Eoff, Sherman: "The Spanish Novel of "Ideas": Critical Opinion", Publications of the Modern Language Association of America, LV, 1940, pp 531-58.

Feal, Carlos: "Pepita Jiménez o del misticismo al idilio", Bulletin Hispanique, LXXXVI, 1984, pp. 473-84.

Garagorri, Paulino: Prólogo a Juan Valera, Juanita la larga, Barcelona, Salvat, 1982.

García Cruz, Arturo: Ideología y vivencias en la obra de don Juan Valera, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1978.

García Cruz, Arturo: Pensamiento y literatura en Don Juan Valera, Salamanca, Univ. de Salamanca, Resumen de Tesis doctorales, 1978.

García Lorenzo, L.: Estudio preliminar a Pepita Jiménez, Madrid, Alhambra, 1977.

García Morente, M.: "Goethe y el mundo Hispánico", Revista de Occidente, XXXVI, 1932, pp. 131-47.

Giménez Caballero, Ernesto: "Conmemoración de don Juan Valera", Revista de Occidente, VI, 1924, pp. 140-150.

- Gómez Marín, José Antonio: "Valera y las contradicciones del moderantismo español" en Aproximaciones al realismo español, Madrid, Castellote ed., 1975.
- Gómez de Baquero, Eduardo ("Andrenio"): "El humanismo de Valera", La Vanguardia, Barcelona, 11, 18 y 25 de Feb. 1925.
- Gomis, Lorenzo: "Las equivocaciones de Juan Valera", Destino, XXIV, 7 mayo 1960.
- González López, Luis: Las mujeres de don Juan Valera, Madrid, Aguilar, 1934.
- Jiménez Fraud, Alberto: Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973.
- Jiménez Martos, Luis: Juan Valera (Un liberal entre dos fuegos), Madrid, EPESA, 1973.
- Knorst, Judith Irene: Valera's Protean Humor, Michigan, University Microfilms International, Ann Arbor, 1986.
- Krynen, Jean: L'esthetisme de Juan Valera, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1946.
- Ladrón de Guevara, P. Pablo: Novelistas malos y buenos, Bogotá, Imp. Eléctrica, 1910.
- López Jiménez, Luis: Naturalismo y España. Valera Frente a Zola, Madrid, Alhambra, 1977.
- Lorenzo Criado, Emilio: "Goethe visto por los españoles del siglo XIX", Cuadernos Hispanoamericanos XXXI, n. 88, 1957, pp. 53-72.
- Lott, Robert E: Language and Psychologie in Pepita Jiménez, Urbana, University of Illinois Press, 1970.
- Lott, Robert E.: "Pepita Jiménez y Don Juan Tenorio: unos paralelos insospechados", Hispanófila, n. 78, mayo 1983, pp. 22-33.
- LLoris, Manuel: "Valera y el naturalismo", Symposium, XXV, 1971, 27-38.
- Marcus, Roxanne B.: "An Application of Jungian Theory to the Interpretation of Doña Inés in Valera's Juanita la Larga", Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, vol III, n. 3, Primavera 1979.
- Marcus, Roxanne B.: "Contemporary Life and Manners in the Novels of Don Juan Valera", Hispania, 58, n. 3, Sept.1975 (separata).
- Martínez Ruiz, José ("Azorín"): "Don Juan Valera", en Los valores literarios, Madrid, Renacimiento, 1913.

Maurín, Mario: "Valera y la ficción encadenada", Mundo Nuevo, 1967, ns. 14 y 15, pp. 35-44 y 37-44.

Montes Huidobro, Matías: "Sobre Valera: el estilo", Revista de Occidente, 2 época, XXXV, nov. 1971, pp. 168-92.

Montesinos, José F.: "Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España", Revue de Litterature Comparée, XXIV, 1950, pp. 309-38.

Montesinos, José F.: Valera o la ficción libre. Ensayo de interpretación de una anomalía literaria, Madrid, Gredos, 1957.

Muñoz Rojas, J.A.: "Notas sobre la Andalucía de don Juan Valera", Papeles de Son Armadans, III, 1956, pp. 9-22.

Navarrete, José: "Pepita Jiménez, por don Juan Valera", La América, XVIII, n. 13, 1874.

Nelken, Margarita: "La madre de don J.V., o, en folletín, la ambición de una madre", ABC, 30 marzo, 1930.

Olguín, Manuel: "Juan Valera's Theory of Art for Art's Sake", The Modern Language Forum, XXXV, 1950, pp. 24-34.

Olguín, Manuel: "Valera's Philosophical Arguments Against Naturalism", Modern Language Quarterly, Jun. 1950, pp. 164-9.

Ortega y Gasset, José: Estudios sobre el amor, Madrid, Revista de Occidente, 1914.

Oteyza, Luis de: "Pepita Jiménez", en Las mujeres de la Literatura, Madrid, Renacimiento, 1917.

Pageard, Robert: Goethe en España, Madrid, CSIC, 1958.

Pageard, Robert: "Werther en Espagne", Spanische Forschungen, I, vol. 11 (separata), pp. 215-20.

Pantorba, Bernardino de (José López Jiménez): Juan Valera, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1969.

Pardo Bazán, Emilia: "Le mouvement littéraire en Espagne", La Revue des Revues XXV, 1898, pp. 377-86.

Pastor Aicart, Juan B.: La novela moderna, cartas críticas, Alcoy, Company, 1886.

Pérez de Ayala, Ramón: Amistades y recuerdos, Madrid, Aedos, 1961.

Pérez de Ayala, Ramón: Divagaciones literarias, Madrid, Biblioteca Nueva, 1958.

Porlan, Rafael: La Andalucía de Valera, Sevilla, Universidad,

1980.

Romeu, R.: "Les divers aspects de l'humour dans le roman espagnol moderne", Bulletin Hispanique, XLVIII, 1946, pp97-126.

Rupe, Carole J.: La dialéctica del amor en la narrativa de Juan Valera, Madrid, Pliegos, 1986.

Saenz de Tejada, Carlos: "Juan Valera en su correspondencia", ABC, 1 de junio de 1958.

Serrano Puente, Francisco: "La estructura epistolar de Pepita Jiménez y La Estafeta Romántica", Cuadernos de Investigación, Filología, Colegio Univ. de Logroño, mayo 1975, pp. 36-63.

Smith, Paul: "Juan Valera and the Illegitimacy Motif", Hispania, LI, 1968, pp. 804-11.

Urmeneta, Fermín de: "Sobre la estética Valeriana", Revista de Ideas Estéticas, XIV, 1956, pp. 161-4.

Valera, Juan: 151 cartas inéditas a Gumersindo Laverde, Madrid, R. Díaz Casariego, Ed., 1984.

Valera, Juan: Cartas íntimas, 1853-1897, Madrid, Taurus, 1974.

Valis, Noël M.: "The Use of Deceit in Valera's 'Juanita la Larga'", Hispanic Review, vol 49, n.3, summer, 1981.

Varela Jácome, Benito: "La idealización de la realidad en Juan Valera", en Estructuras novelísticas del siglo XIX, Barcelona, Aubí, 1974.

Vidart, Luis: "La literatura docente. Doña Luz, novela original de don Juan Valera", Revista de España, LXVIII, 1879, 342-58.

Zamora Romera, Alfonso: Don Juan Valera (Ensayo biográfico-crítico), Córdoba, Diputación Provincial, 1966.

Zuleta, Emilia de: Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966.

4) BIBLIOGRAFÍA SOBRE JOSÉ MARÍA DE PEREDA

Alonso Cortés, Narciso: "De La Montálvez", Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, XV, 1933.

Bonet Mojica, Laureano: El realismo en la novela de José María de Pereda. (Resumen de tesis doctoral), Barcelona, Secretariado de Publicaciones Universitarias, 1976.

Bonet, Laureano: "Asexuación e ideología en las figuras femeninas de Pereda", Insula, n. 342, mayo 1975, p. 3.

Bonet, Laureano: "La caricatura como deshumanización del personaje novelesco (J.M. de Pereda, La Puchera, cap. V)", en El comentario de textos, 3, La Novela realista, Madrid, Castalia, 1979.

Bonet, Laureano: "Pereda y el naturalismo: rastreo de una polémica con Felipe Benicio Navarro", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga eds., ob. cit.

Camp, Jean: José María de Pereda. Sa vie, son oeuvre et son temps (1833-1906), París, Fernand Sorlot, 1937.

Casaldueiro, Joaquín: "Sentido y forma de Sotileza", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga eds., ob. cit. .

Clarke, Anthony H.: "Al primer vuelo: contribuciones al estudio de una cenicienta", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga eds., ob. cit.

Clarke, Anthony H.: Manual de Bibliografía perediana, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1974.

Cossío, José María de: Prólogo y notas a José María de Pereda, Pedro Sánchez, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

Cossío, José María de: La obra literaria de Pereda. Su historia y su crítica, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1934 (recogido en José María de Cossío, Estudios sobre escritores montañeses, vol. III, pp. 132-312, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1973).

Cubría Sainz, Francisco: El mundo de Pereda, Conferencia leída el 5 de junio de 1933 e incluida en Primer centenario del nacimiento de D. José María de Pereda, Santander, Ateneo de Santander, 1933.

Eguía Ruiz, C.: "Prólogo" a José María Martínez Ramón, Análisis de "Peñas Arriba", Torrelavega, 1908.

Eoff, Sherman Hinkle: "Pereda's Conception of Realism as Related to his Epoch", Hispania, XIV, 1946, pp. 281-303.

Eoff, Sherman H.: "A Phase of Pereda's Writings in Imitation of Balzac", Modern Language Notes, LIX, 1944, pp. 460-66.

Fernández Cordero y Azorín, Concepción: La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de don José María de Pereda, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1970.

Fernández Montesinos, José: Pereda o la novela idilio, Madrid, Castalia, 1969.

Ford Bacigalupo, M.: "The Process of Conversion in Pereda's Peñas Arriba", Hispanófila, XXIV, 1981, pp. 23-40.

Giles, M. E.: "Descriptive Conventions in Pereda, Pardo Bazán and Palacio Valdés", Hispania, L, mayo, 1967, p. 285.

González Herrán, José Manuel: La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo, Santander, Col. Pronillo, 1983.

González Herrán, José Manuel: "Pereda y el fin de siglo. (Entre modernismo y noventa y ocho)", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga eds., ob. cit.

González Herrán, José Manuel: "Sotileza y Peñas Arriba: su significado en el conjunto de la obra de José María de Pereda", en A.A.V.V., Homenaje a Ignacio Aguilera y Santiago, v.I, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1981.

González Herrán, José Manuel: "La técnica narrativa de José María de Pereda: Nubes de estío, novela de perspectivas", Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo, LIII, 1977, pp. 357-381.

González Herrán, José Manuel y Benito Madariaga eds., Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985.

Gramberg, Eduard J.: "Tres tipos de ambientación en la novela del siglo XIX", Nueva York, Revista Hispánica Moderna, XXVIII, 1962, pp. 315-326.

Gullón, Ricardo: Vida de Pereda, Madrid, Editora Nacional, 1944.

Gustavino, Guillermo: "Pereda y La Montálvez (Drama)", Revista de Literatura, XXXIV, 1968, núms. 67-8, pp. 59-61.

Horne, John van: "La influencia de las ideas tradicionales en el arte de Pereda", Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, I, 1919, pp.254-267.

Klibbe, L.H.: José María de Pereda, Boston, Twaine Publishers, 1975.

Le Bouill, Jean: "Les maîtres dans la société rurale pérédinne d'avant 1868: étude des rapports entre la création littéraire et l'idéologie. Un cas surprise", Narrativa de la Restauración, separata de Diálogos Hispánicos de Amsterdam, n. 4, 1984.

Le Bouill, Jean: "El propietario ilustrado o patriarca en la obra de Pereda. (Un ejemplo de las relaciones entre cotexto histórico y ficción literaria en la segunda mitad del siglo XIX)", separata de La cuestión agraria en la España contemporánea, Madrid, Edicusa, 1976.

Le Bouill, Jean: "La recepción ideológica y estética de una novela en España en 1879: Don Gonzalo González de la Gonzalera", en José Manuel González Herrán y Benito Madariaga eds., ob. cit.

Le Bouill, Jean: "Les tableaux de mœurs et les romans ruraux de José María de Pereda (Recherches sur les relations entre le littéraire et le social dans l'Espagne de la seconde moitié du XIXème siècle)", Tesis inédita, Universidad de Bordeaux, III, (resumen en Feuillets, 5, Univ. Friburgo, 1983).

López, M.: "El fin de siglo y los escritores de la Restauración, Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVII, 1978, pp. 258-75.

Madariaga de la Campa, Benito: "Ficción y realidad en la obra costumbrista de Pereda", en Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985.

Martínez Kleiser, Luis: "El mundo novelado de Pereda", Ilustración Española y Americana, II, suplemento n. 48, 1907.

Menéndez Pelayo, Marcelino: Prólogo a Obras Completas de José María de Pereda, 3ª ed. Madrid, Hijos de Tello, 1899.

Montes Huidobro, M.: "Un retrato femenino: Erótica de Sotileza", Hispanófila, XXV, n. 75, 1982, pp. 17-31.

Pérez Gutiérrez, Francisco: "Por qué 'Pedro Sánchez'? (La salida de Pereda hacia dentro)", en Nueve lecciones sobre Pereda, Santander, Institución cultural de Cantabria, 1985.

Qualia, Charles B.: "Pereda's Naturalism in Sotileza", Hispania, XXXVII, 1954, pp. 409-13.

Río, Angel del: Historia de la literatura española, Barcelona, Bruguera, 1985.

Sánchez Reyes, Enrique: "Las mujeres en la obra de Pereda y su madre" Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, 1933, n. 15, pp. 156-69.

Serna, Víctor de la: "Pereda y la hidalguía", Informaciones, 7 feb. 1933.

Valis, Noel M.: "Pereda's Peñas arriba: A Re-Examination", Romanitisches Jahrbuch, XXX, 1979, pp. 298-308.

5) BIBLIOGRAFÍA SOBRE BENITO PÉREZ GALDÓS

[Actas, 1], Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas, Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.

[Actas, 2], Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas, Excelentísimo Cabildo Insular de Gran Canaria, 1980.

Alas (Clarín), Leopoldo: Galdós, Madrid, Renacimiento, 1912.

Aldaraca, Bridget Ann: The Ideology of domesticity: Galdós and the Spanish Tradition, Michigan, University Mic. International, 1985.

Alfieri, J.J.: "The Double Image of Avarice in Galdós' Novels", Hispania, XLVI, 1963, pp. 722-9.

Amorós, Andrés: "La sombra: realidad e imaginación", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-2, Oct.1970-En.1971, pp. 523-536.

Andrenio: Novelas y novelistas, Madrid, Calleja, 1918.

Andreu, Alicia G.: La mujer virtuosa: Galdós y la literatura popular, Madrid, SGEL, 1982.

Andreu, Alicia G.: "La relación íntima de Galdós con la literatura popular", en [Actas, 2].

Andreu, Alicia G.: "Tormento: un discurso de amantes", Hispania, 72, 1989, pp. 226-232.

Andreu, Alicia G.: "El folletín como intertexto en Tormento y Don Gonzalo", Anales Galdosianos, 17, 1982, pp. 55-61.

Aparici Llanas, M. Pilar: Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós, Madrid, CSIC, 1982.

Ayala, Francisco: Galdós en su tiempo, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1978.

Ayala, Francisco: "La creación del personaje en Galdós: Tristana", Anales Galdosianos, 5, 1970, 5-13.

Ayala, Francisco: "Los narradores en las novelas de Torquemada", en Rizel Pincus Sigeele y Gonzalo Sobejano eds., ob. cit.

Baquero Goyanes, Mariano: "La perspectiva cambiante en Galdós", en Rizel Pincus Sigeele y Gonzalo Sobejano eds., ob. cit.

Berkowitz, H. Chonon: "La biblioteca de Galdós (catálogo razonado y precedido de un estudio preliminar)", Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, XIV, 1932, pp.118-34.

Berkowitz, H. Chonon: Pérez Galdós, Spanish liberal crusader, Madison, University of Wisconsin Press, 1948.

Beser, Sergio: "Dos ejemplos de inversión ideológica en la narrativa de Galdós: Agustín Caballero y Ramón Villaamil", en Narrativa de la Restauración, Diálogos Hispánicos de Amsterdam, n. 4, 1984.

Blanco Aguinaga: "On 'The Birth of Fortunata'", Anales Galdosianos, 3, 1968, pp. 13-22.

Blanco Aguinaga, Carlos: La Historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós, Madrid, Nuestra Cultura, 1978.

Bly, Peter: Galdós'Novel of the Historical Imagination: a Study of the Contemporary Novels, Liverpool, Francis Cairns, 1983.

Bly, Peter A.: "Egotism and Charity in Marianela", Anales Galdosianos, VII, 1972.

Bly, Peter A.: Pérez Galdós, La de Bringas, London, Grant and Cutler, 1982.

Bly, Peter A.: "Sallies and Encounters in "Torquemada en la Hoguera: Patterns of Significance", Anales Galdosianos, XIII, 1978, pp.23-31.

Bly, Peter A.: "The Mysterious Disappearance of Torquemada's Rosquilla", Romance Notes, XVIII, n. 1, 1977.

Bly, Peter A.: "The Use of Distance in La de Bringas", Modern Language Review, LXIX, 1974, 88-97.

Bonet, Laureano: De Galdós a Robbe-Grillet, Madrid, Taurus, 1972.

Bosch, Rafael: "Galdós y la teoría de la novela de Lukács", Anales Galdosianos, II, 1967, pp.169-84.

Bravo Villasante, Carmen: "El naturalismo de Galdós y el mundo de La desheredada", Cuadernos Hispanoamericanos, 230, Feb.1969.

Bravo Villasante, Carmen: Galdós visto por sí mismo, Madrid, Magisterio Español, 1970.

Casalduero, Joaquín: "Ana Karenina y Realidad", en Douglas M. Rogers ed., ob. cit., pp. 209-231.

Casalduero, Joaquín: Vida y obra de Galdós, 4ª ed., Madrid, Gredos, 1974.

Casona, Alejandro: "Galdós y el Romanticismo", Cursos y

Conferencias, Buenos Aires, XXIV, 1943, ns. 139-40-41, pp. 99-111.

Correa, Gustavo: "Galdós y el platonismo", Anales Galdosianos, VII, 1972, pp. 3-18.

Correa, Gustavo: "Pérez Galdós y la tradición calderoniana", Cuadernos Hispanoamericanos, ns. 250-2, Oct.1970-En.1971, pp 221-241.

Correa, Gustavo: Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós, Madrid, Gredos, 1977.

Chamberlin, Vernon: "The Muletilla: An Important Facet of Galdós'Characterization Technique", Hispanic Review, 29, n.4, 1961.

Dale, E. y A. Randolph: "A source for Maxi Rubín in Fortunata y Jacinta", Hispania, LI, Marzo 1968, pp. 49-56.

Davison, Ned J.: "Galdós'Conception of Beauty, Truth and Reality in Art", Hispania, XXXVIII, 1955, pp. 52-4.

Earle, Peter G.: "Torquemada: hombre-masa", Anales Galdosianos, 2, 1967, pp. 29 y ss..

Elliot, Leota: "Galdós and Abnormal Psychology", Hispania, XXIII, 1940, pp. 35 y ss..

Engler, Kay: The Structure of Realism: The Novelas Contemporáneas of Benito Pérez Galdós, Chapel Hill, North Carolina, 1977.

Engler, K.: "Notes on the Narrative Structure of Fortunata y Jacinta", Symposium, 24, 1970, pp. 111-27.

Eoff, Sherman H.: "A galdosian Version of Picaresque Psychology", Modern Language Forum, Los Angeles, XXXVIII, 1953, pp. 1-12.

Eoff, Sherman H.: "The Formative Period of Galdós'social-psychological Perspective", Romanic Review, XVI, 1950, pp. 33-41.

Erickson, Effie L.: "The Influence of Charles Dickens on the Novels of Benito Pérez Galdós", Hispania, 19,1936, pp. 421-30.

Faus Sevilla, Pilar: La sociedad española del siglo XIX en la obra de Benito Pérez Galdós, Valencia, Imp. Nacher, 1972.

Fedorchek, Robert: "Social Reprehension in La desheredada", Revista de Estudios Hispánicos, VIII, n.1, 1974, pp.43-60.

Fedorchek, Robert M.: "Rosalía and the Rhetoric of Dialogue in Galdós'Tormento and La de Bringas", Revista de Estudios Hispánicos, XII, n. 2, 1978.

Flint, Norma and Weston: "More on Galdós'La Fontana de Oro",

Romance Notes, n.2, vol. 17, 1976.

Folley, Terence T.: "Some Considerations of the Religious Allusions in Pérez Galdós Torquemada Novels", Anales Galdosianos, XIII, 1978, pp. 41-417.

Freysselinard, Eric: Aproximación a una trilogía galdosiana: "El Doctor Centeno", "Tormento", "La de Bringas", Paris, Institut d'Etudes Iberiques et Latinoamericaines, 1984.

Fuentes, Víctor: "El desarrollo de la problemática político-social en la novelística de Galdós", Papeles de Son Armadans, 192, marzo 1972, pp. 229-40.

García Cruz, Arturo: "El problema de las 'ilusiones' en don Benito Pérez Galdós y en don Juan Valera", en [Actas, 2].

García Lorenzo, Luciano E.: "Bibliografía galdosiana", Cuadernos Hispanoamericanos, ns. 250-2, 1970-71, pp. 758-797.

García Sarriá, Francisco: "Acerca de La desheredada, de Benito Pérez Galdós", en [Actas, 1].

Gilman, Stephen: Galdós y el arte de la novela europea (1867-1887), Madrid, Taurus, 1985.

Gilman, Stephen: "La novela como diálogo: La Regenta y Fortunata y Jacinta", Nueva Revista de Filología Hispánica, 1, 1975, pp. 438-448.

Gilman, Stephen: "La palabra hablada en ortunata y Jacinta, en Douglass M. Rogers ed., ob. cit., pp.293-317.

Gimeno Casaldueiro, Joaquín: "El tópico en la obra de Pérez Galdós", Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político, ns. 8-9, en.-abr. 1956, 1955.

Gimeno Casaldueiro, Joaquín: "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo", Anales Galdosianos, VII, 1972, pp.19-25.

Gimeno Casaldueiro, Joaquín: " Tristana, La dama japonesa entre Dante y Shakespeare", en [Actas, 2].

Gullón, Germán: "Originalidad y sentido de La desheredada", Anales Galdosianos, XVII, 1982, pp. 39-50.

Gullón, Germán: "Tristana: Literaturización y estructura novelesca", Hispanic Review, 45, 1977, pp. 13-27.

Gullón, Ricardo: Galdós, novelista moderno, Madrid, Gredos, 1973.

Gullón, Ricardo: Psicologías del autor y lógicas del personaje Madrid, Taurus, 1979.

Gullón, Ricardo: Técnicas de Galdós, Madrid, Taurus, 1970.

Haftner, Monroe S.: "Galdós' Presentation of Isidora in La desheredada", Modern Philology, 60, ag. 1962, pp. 22-30.

Hall, H.B. : "Torquemada: The Man and his Language", en J.E. Varey ed., ob. cit., pp. 136-163.

Hines, Lloyd W.: The usurers in Galdós and Balzac: a Comparative Study, Michigan, University Microfilm International, 1986.

Hinojosa Smith, Romeo Rolando: Money in the Novels of Galdós, Univ. of Illinois, Dissertation Abstracts, 30, 1970, 3009-10A.

Hoddie, James H.: "The Genesis of La Desheredada: Beethoven, the Picaresque and Plato", Anales Galdosianos, XIV, 1979, 27-50.

Holmberg, Arthur Carl: "Louis Lambert and Maximiliano Rubín", Hispanic Review, n. 2, vol 46, 1978, pp. 119-36.

Jelelaty, Joseph: "La Fontana de Oro y Eugenia Grandet", en [Actas, 2].

Kirsner, Robert: "Perez Galdós' vision of Spain in Torquemada en la hoguera", Bulletin of Hispanic Studies, XXVII, 1950, pp. 229-35.

Labanyi, J.M.: "The Political Significance of La Desheredada", Anales Galdosianos, XIV, 1979.

Lacosta, Francisco C.: "Galdós y Balzac", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 75, Ag. Sep. 1968, pp. 345 y ss..

Lambert, A.F.: "Galdós and Concha-Ruth Morell", Anales Galdosianos, IX, 1973.

Letamendía, Emily: "Galdós and the Spanish Románticos: Los Apostólicos", Anales Galdosianos, 16, 1981, pp. 15-32.

Lewis, Thomas E.: "Galdós' Gloria as Ideological Dispositio", Modern Language Notes, vol. 94, n. 2, 1979.

Lindsay, Margaret B.: Socio-Psychological Characterization of Women in selected Novels by Benito Pérez Galdós, Michigan, University Microfilms International, 1985.

Livingstone, León: "The Law of Nature and Women's Liberation in Tristana", Anales Galdosianos, 7, 1972, pp. 93-99.

López Baralt, Mercedes: "Sueños de mujeres: la voz del ánimo en Fortunata y Jacinta de Galdós", Hispanic Review, 55, 1987, pp 491-512.

López Morillas, Juan: "Galdós y el krausismo. La familia de León Roch", Revista de Occidente, n. 60, 1968.

López Sanz, Mariano: Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán, Madrid, Playor, 1985.

López, Ignacio Javier: "Representación y escritura diferente en La Desheredada de Galdós", Hispanic Review, 56, 1988, pp. 455-481.

López, Mariano: "El naturalismo 'galdosiano' de La desheredada", en Perspectivas de la novela. Ensayos sobre la novela española de los siglos XIX y XX, Valencia, Albatros, 1979.

López, Mariano: "Sobre aspecto y fondo del naturalismo galdosiano", Cuadernos Hispanoamericanos, 1979, n. 351, p. 489 y ss.

Lowe, Jennifer: "Angel Guerra and Halma: A Study of two Love-relationships", Hispanófila, XXIV, 1981, pp.53-61.

Llorens, Vicente: "Galdós y la burguesía", Anales Galdosianos, n. 3, 1968, pp. 51-9.

Madariaga, Salvador de: De Galdós a Lorca, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1960.

Martínez Carvajal, Luis: "Avaros y usureros en Galdós", Museo Canario, XXI, 1960, n. 73-4, pp. 327-30.

Matthews, Anthony: "The Unheroic Tragic Hero: some General Considerations", Anales Galdosianos, 15, 1980, pp. 89-101.

Menéndez Onrubia, Carmen: "Constantes socio-políticas en los dramas de Galdós entre 1890 y 1900", Madrid. Separata de Segismundo, vol. 35-6, pp.163,187.

Menéndez Pelayo, Pereda, Pérez Galdós: Discursos leídos ante la Real Academia Española del 7 al 21 de Febrero de 1897, Madrid, Imp. Viuda e Hijos de Tello, 1897.

Miller, Stephen: El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

Miró, Emilio: "Tristana o la imposibilidad de ser", Cuadernos Hispanoamericanos, ns. 250-52, Oct. 1970-En. 1971, pp. 505-522.

Montaner, Carlos Alberto: Galdós, humorista, y otros ensayos, Madrid, Eds. Partenon, 1969.

Montes Huidobro, Matías: "El audaz: desdoblamiento de un ritual sexo-revolucionario", Hispania, 63, Sept. 1980, pp. 487-497.

Montesinos, José F.: Galdós (3 vols.), Madrid, Castalia, 1968.

Mora García, José Luis: Hombre, sociedad y religión en la

novelística galdosiana (1888-1905), Salamanca, Universidad, 1981.

Navarro Tomás, Tomás: "La lengua de Galdós", Revista Hispánica Moderna, 9, 1943, p.292.

Nimetz, Michael: Humour in Galdós. (A study of the Novelas contemporáneas), Yale, Yale University Press, 1968.

Ollero, Carlos: "Galdós y Balzac", en Douglass M. Rogers ed., ob. cit., pp.185-195.

Onís, Federico de: "El humorismo de Galdós", Revista Hispánica Moderna, 1943, pp. 293-4.

Owen, Arthur L.: "The Torquemada of Galdós", Hispania, 7, 1924, pp. 165-170.

Paolini, Gilberto: An Aspect of Spiritualistic Naturalism in the Novels of B.P. Galdós: Charity, New York, Las Américas Publishing Company, 1969.

Paolini, Gilberto: "The Benefactor in the Novels of Galdós", Revista de Estudios Hispánicos, II, 2, 1968, pp. 241-9.

Pattison, Walter T.: Benito Pérez Galdós and the Creative Process, Minneapolis, Minnesota Press, 1954.

Pattison, W. T.: Benito Pérez Galdós, Boston, G.K. Hall and Co., 1975.

Penuel, Arnold M.: Charity in the Novels of Galdós, Athens, University of Georgia Press, 1972.

Penuel, Arnold M.: "Yet Another View of Galdós' Miau", Revista de Estudios Hispánicos, XII, 1978, n. 1.

Percival, Anthony: Galdós and his critics, Toronto, London, University of Toronto Press, 1985.

Petit, Marie-Claire: Les personnages féminins dans les romans de Benito Pérez Galdós, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Pieczara, Stephan: Benito Pérez Galdós et l'Espagne de son temps (1868-98), Poznań, 1971.

Pritchett, V.S.: "Galdós (Sobre La de Bringas)", en Douglas M. Rogers ed., ob. cit., pp. 279-293.

Ribbans, Geoffrey: "La figura de Vilaamil en Miau", en [Actas, 2].

Ribbans, Geoffrey: Pérez Galdós, Fortunata y Jacinta (Critical Guides to Spanish texts), London, Tamesis Books LTD., 1977.

Ricard, Robert: "L'usurier Torquemada: histoire et vicissitudes

d'un personnage", en Aspects de Galdós, París, Presses Universitaires de France, 1963.

Ricard, Robert: "Galdós ante Flaubert y Alphonse Daudet", en Douglass M. Rogers ed., ob. cit., pp. 195-209.

Río, Angel del: "Aspectos del pensamiento moral de Galdós", en Estudios Galdosianos, Nueva York, Las Américas, 1969.

Río, Angel del: "Los ideales de Galdós", Revista Hispánica Moderna, 1943, pp. 290-2.

Risely, William R.: "Setting in the Galdós Novel 1881-5", Hispanic Review, vol. 46, n. 1, 1978.

Robin, Claire-Nicolle: Le Naturalisme dans "La Desheredada" de Pérez Galdós, París, Les Belles Lettres, 1976.

Rodgers, Eamonn: "Galdós's La Desheredada and Naturalism", Bulletin of Hispanic Studies, XLV, 1968, pp. 285-298.

Rodgers, Eamonn: "Realismo y mito en El amigo Manso", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 250-2, Oct.1970-En.1971, pp 430-444.

Rogers, Douglass M., ed, Benito Pérez Galdós. El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1973.

Rodríguez Puértolas, Julio: Galdós: burguesía y revolución, Madrid, Turner, 1975.

Rodríguez, Alfredo: Estudios sobre la novela de Galdós, Madrid, José Porrúa, 1978.

Rubin, Walter: "El sentimiento de la mujer en la novela de Galdós", Revista de la Universidad de Madrid, X, 1961, pp. 858-60.

Ruiz Ramón, Francisco: Tres personajes galdosianos. (Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral), Madrid, Revista de Occidente, 1964.

Sackett, Theodore Alan: Pérez Galdós, An Annotated Bibliography, México, 1968.

Sánchez Barbudo, Antonio: "Torquemada y la muerte", Anales Galdosianos, 2, 1967, pp. 45 y ss. (recogido en Douglass M. Rogers ed., ob. cit., pp. 351-367).

Sánchez, Robert G.: "The Function of Dates and Dedlines in Galdós' La de Bringas", Hispanic Review, vol. 46, 1978, n. 3, pp 299-311.

Scanlon, Geraldine M.: "El Doctor Centeno: a Study in Obsolescent Values", Bulletin of Hispanic Studies, LV, 1978, pp.245-253.

Scanlon, Geraldine M.: "Torquemada: Becerro de Oro", Modern Language Notes, vol. 91, n.2, 1976, pp.265-276.

Schyter, Sara E.: The jew in the Novels of Benito Pérez Galdós, London, Tamesis, 1978.

Schmidt, Ruth A.: "Tristana and the Importance of Opportunity", Anales Galdosianos, 9, 1974, pp. 135-144.

Sherzer, Wm M.: "Death and Succession in the Torquemada series", Anales Galdosianos, XIII, 1978, pp.53-59.

[Shoemaker, William H.]: Estudios sobre Galdós. Homenaje ofrecido al profesor.., Valencia, Castalia, 1970.

Shoemaker, William H. : The Novelistic Art of Galdós (3 vols.), Valencia, Albatros, 1980.

Sigale, Rizel P. y Gonzalo Sobejano eds., Homenaje a Casaldueiro, Madrid, Gredos, 1972.

Sinnigen, John H.: "Resistance and Rebellion in Tristana", Modern Language Notes, vol. 91, n.2, 1976, pp. 276-291.

Sinnigen, J.: "The Search of a New Totality in Nazarín, Halma, Misericordia", Modern Language Notes, vol.93, n. 2, 1978.

Smith, Gilbert: "La elaboración del mito de Prometeo en las novelas de Torquemada", en [Actas, 2].

Smith, Gilbert: "Galdós' Tristana and Letters from Concha-Ruth Morell", Anales Galdosianos, X, 1975, pp. 91-122.

Sobejano, Gonzalo: "Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós", Anales Galdosianos, 4, 1969, pp. 3-12.

Sobejano, Gonzalo: Forma literaria y sensibilidad social, Madrid, Gredos, 1971.

Sopeña Ibáñez, Federico: Arte y sociedad en Galdós, Madrid, Gredos, 1970.

Sopeña, Federico: "Aspectos de la moral sexual en Galdós", Cuadernos Hispanoamericanos, 374, 1981, pp.294-316.

Suárez, Manuel: "Torquemada y Gobseck", en [Actas, 2].

Turner, Harriet S.: "Family ties and Tyrannies: a Reassessment of Jacinta", Hispanic Review, 51 (1983), 1-22.

Ullmann, Pierre I.: "Torquemada, ¿San Eloy o Dagoberto?", Anales Galdosianos, XIII, 1978, pp. 49-58.

Urey, Diane F.: Galdós and the Irony of Language, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Urey, Diane F.: "Identities and Differences in the Torquemada novels of Galdós", Hispanic Review, 53, 1985, pp. 41-60.

Uriarte, Fernando: "El comercio en la obra de Galdós", Atenea, n. 215, mayo 1943, pp. 136-40.

Utt, Roger L.: "el pájaro voló": Observaciones sobre un leit motif en Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, IX, 1974.

Valdés, Mario: "The Real and Realism in the Novels of Benito Pérez Galdós", Hispanófila, 61, 1977, pp. 23 y ss..

Varey, J., ed.: Galdós' Studies, London, Tamesis Book, 1970.

Walton, L. B.: Pérez Galdós and the Spanish novel of the XIX Century, New York, E.P. Dutton and Co., 1927.

Whiston, James: "Determinism and Freedom in Fortunata y Jacinta", Bulletin of Hispanic Studies, LVII, 1980, pp. 113-127.

Whiston, James: "Language and Situation in part I of Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, 1972, pp. 79-91.

Whiston, James: "The Materialism of Life: Religion in Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, XIV, 1979, pp. 65-82.

Whiston, J.: The Early Stages of Composition of Galdós' "Lo Prohibido", London, Tamesis, 1983.

Woodbridge, Hensley Charles: Benito Pérez Galdós: a Selective annotated Bibliography, The Seacrow Press, 1975.

Ynduráin, Francisco: Galdós entre la novela y el folletín, Madrid, Taurus, 1970.

Ynduráin, Francisco: "Lo 'cursi' en la obra de Galdós", en [Actas, 2].

Zahareas, A.: "El sentido de la tragedia en Fortunata y Jacinta", Anales Galdosianos, 3, 1968, pp. 25-34.

Zambrano, María: La España de Galdós, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1981.

Zambrano, María: "La mujer en la España de Galdós", Revista Cubana, La Habana, En-Mar de 1943, pp. 74-97.

6) BIBLIOGRAFÍA SOBRE LEOPOLDO ALAS

Agudiez, Juan Ventura: "Emma Bovary/Ana Ozores o el símbolo del amor", The Romanic Review, LIV, 1963, pp. 20-29.

Agudiez, Juan Ventura: Inspiración estética en La Regenta de Clarín, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1970.

Agudiez, Juan Ventura: "La sensibilidad decadentista de Barbey D'Aurevilly y algunos temas de La Regenta", Revista de Occidente, XXXIII, 1971, pp.355-365.

Alarcos Llorach, Emilio: "Notas a La Regenta", Archivum, II, En-Abr. 1952, pp. 141-161.

Alonso, Luis Ricardo: "La Regenta: contrapunto del ensueño y la necesidad", Cuadernos del Norte, V, n. 23, 1984, pp. 3-9.

Aranguren, José Luis L.: "De La Regenta a Ana Ozores", en Estudios Literarios, Madrid, Gredos, 1976.

Arroyo de López Rey, Justa: "La Regenta de Clarín: justicia, verdad, belleza", en Homenaje a Casaldueiro, Madrid, Gredos, 1972.

Asensio, Jaime: "El motivo del 'alarde' en La Regenta, de Clarín", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, jul.-dic., 1974, pp. 597-600.

Baquero Goyanes, Mariano: "Exaltación de lo vital en La Regenta", Archivum, En.-Abr. 1952, pp. 189-221.

Bécaraud, Jean: La Regenta de Clarín y la Restauración, Madrid, Taurus, 1964.

Beser, Sergio: Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española, Barcelona, Laia, 1972.

Beser, Sergio, ed., Clarín y La Regenta, Barcelona, Ariel, 1982.

Beser, Sergio: "Literatura en La Regenta: Romanticismo y arquetipos literarios", en Sergio Beser ed., ob. cit.,

Blanquat, Josette: "Clarín et Baudelaire", Revue de Littérature Comparée, 1959, pp. 5-25.

Bobes Naves, María del Carmen: "Los espacios novelescos en La Regenta", Cuadernos del Norte, extra n.23, En-Feb 1984, pp.51-57.

Bobes Naves, María del Carmen: Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta, Madrid, Gredos, 1985.

Brent, Albert: "Leopoldo Alas and La Regenta, a Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction", The University of Missouri Studies, vol. XXIV, n. 2, 1951.

Bull, William E.: "The Liberalism of Leopoldo Alas", Hispanic Review, X, 1942, pp. 329-339.

Bull, William E.: "The Naturalistic Theories of Leopoldo Alas", Publications of the Modern Language Association of America, LVII, 1942, pp. 536-51.

Cabezas, Juan Antonio: Clarín, el provinciano universal, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

Cifo González, Manuel: "La ironía y la sátira en La Regenta: variaciones narrativas", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 415, En. 1985, pp. 13-24.

Clavería, Carlos: "Flaubert y La Regenta de Clarín", Hispanic Review, X, 1942, pp. 116-25.

De Tomasso, Vincenzo: Clarín nella narrativa spagnola del secondo ottocento. Sei studi su Leopoldo Alas, Pisa, Pacini Editore, 1973.

Durand, Frank: "Characterization in La Regenta: point of view and Theme", Bulletin of Hispanic Studies, XLI, 1964, pp. 86-100.

Durand, Frank: "Dimensiones irónicas y estéticas en el estilo de La Regenta", en Antonio Vilanova ed., ob. cit.

Durand, Frank: "El crimen religioso y ético de Ana Ozores", Cuadernos del Norte, V, n. 23, extra En-Feb. 1984, pp. 19-24.

Durand, Frank: "Structural Unity in Leopoldo Alas' La Regenta", Hispanic Review, XXXI, 1963, p. 326.

Fedorchek, Robert M.: "Clarín y Eça de Queiroz", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVII, 1978, pp. 336-345.

Fuentes, Víctor: "El realismo integral de La Regenta y Fortunata y Jacinta", Hispanic Review, 57, 1989, pp. 43-56.

García Pavón, Francisco: "Crítica literaria en la obra narrativa de Clarín", Archivum, II, 1952, pp. 63-8.

García Sarriá, Francisco: "Clarín" o la herejía amorosa, Madrid, Gredos, 1975.

Gilman, Stephen: "La novela como diálogo: La Regenta y Fortunata y Jacinta", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXIV, 1975, pp. 438-448.

Gómez Santos, Mariano: Leopoldo Alas "Clarín"., Ensayo bio-bibliográfico, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1952.

Gramberg, Eduard J.: Fondo y forma del humorismo de Leopoldo Alas "Clarín", Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1958.

Gullón, Ricardo: "Aspectos de Clarín", Archivum, 1952, pp. 161-187.

Hatzfeld, Helmut: "La imitación estilística de Madame Bovary en La Regenta", Thesaurus, 32, 1977, pp. 40-53.

Ibarra, Fernando: "Clarín y Azorín: el matrimonio y el papel de la mujer española", Hispania, 55, n.1, march, 1972, pp. 45-54.

Ibarra, Fernando: "Clarín-Galdós: Una amistad", Archivum, XXI, En-Dic., 1971, pp. 65-76.

Ibarra, Fernando: "Clarín y la liberación de la mujer", Hispanófila, 51, 1974, pp. 27-33.

Ife, Barry W.: "Idealism and Materialism in Clarin's La Regenta: Two Comparative Studies", Revue de Littérature Comparée, 1970, pp. 273-95.

Jackson, Robert M.: "Cervantismo in the Creative Process of La Regenta", Modern Language Notes, 84, 1969, pp. 208-27.

Jackson, Robert M.: "La Regenta and Contemporary History", Revista de Estudios Hispánicos, XI, 1977, pp.287-302.

Labanyi, Jo: "City, Country and Adultery in La Regenta", Bulletin of Hispanic Studies, LXIII, 1986, pp 53-66.

Laffite, G.: "Mme. Bovary et La Regenta", Bulletin Hispanique, XLV, 1943, pp. 157-63.

Martínez Cachero, José María: "Noticia de otras novelas largas del autor de La Regenta", Cuadernos del Norte, n.23 extra, En-Feb. 1984, pp. 87-92.

Martínez Torrón, Diego: "Ediciones recientes de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, 1983, pp. 64-76.

Martínez Torrón, Diego: "El naturalismo de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 380, Feb. 1982, pp. 257-297.

Melón Ruiz de Gordejuela, Santiago: "Clarín y el Bovarysimo", Archivum, En.-Abr. 1952, pp. 69-89.

Nimetz, Michael: "Eros and Ecclesia in Clarin's Vetusta", Modern Language Notes, 86, n. 2, pp. 242-53., 1971.

Ortiz Aponte, Sally: Las mujeres de "Clarín": Esperpentos y camafeos, Río Piedras, Edit. Universitaria, Univ. de Puerto Rico, 1971.

Pelegrín, Benito: "Doña Ana en la cama, la regenta en el diván", Cahier d'Etudes Romanes, 5, 1979, pp. 139-166.

Polo de Bernabé, José María: "Mito y símbolo en la estructuración narrativa de La Regenta", Papeles de Son Armadans, 68, 1973, pp. 121-140.

Posada, Adolfo: Leopoldo Alas, "Clarín", Oviedo, Imp. La Cruz, 1946.

Proaño Naveda, Franklin: Posibilidades pluralísticas del yo en los personajes literarios de Leopoldo Alas, "Clarín", The Ohio State University, University Microfilms International, 1971.

Rice, Miriam W.: "The Meaning of Metaphor in La Regenta", Revista de Estudios Hispánicos, XI, n. 1, 1977.

Richmond, Carolyn: "El heroísmo irónico de Vetusta", Cuadernos del Norte, n.23, extra En-Feb. 1984, pp. 19-24.

Rogers, Douglas M.: "Don Juan, Donjuanismo and Death in Clarín", Symposium, 30, 1976, pp 425-342.

Rutherford, John: "Introducción a La Regenta", Cuadernos del Norte, n. 23, 1984, En-Feb., pp.40-50.

Rutherford, John: Leopoldo Alas' "La Regenta", London, Critical Guides to Spanish, Grant and Cutler, 1974.

Sánchez, Elizabeth Doremus: Madame Bovary and La Regenta: a Comparative Study, Ann Arbor, Michigan, U.M.I., 1980.

Sánchez, Isabel: "From World to Word: Realism and Reflexivity in Don Quijote and La Regenta", Hispanic Review, 55, 1987, pp. 27-39.

Sanz Villanueva, Santos: "Ediciones desconocidas de La Regenta", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 370, abril, 1981, pp. 173-5.

Schyfter, Sara E.: "La loca, la tonta, la literata: Woman's Destiny in Clarín's La Regenta", en G. Mora, K. van Hooft eds., Theory and Practice of Feminist Literature Criticism. Ypsilanti, Bilingual Press, 1982.

Serrano Poncela, Segundo: "Un estudio de La Regenta", Cuadernos Americanos, 152-3, mayo-junio 1967, pp. 223-41.

Sobejano, Gonzalo: Clarín en su obra ejemplar, Madrid, Castalia, 1985.

Sobejano, Gonzalo: "Introducción biográfica y crítica" a Leopoldo Alas, La Regenta. Madrid, Castalia, 1981.

Sobejano, Gonzalo: "La inadaptada", en El comentario de textos, I, pp. 126-166, Madrid, Castalia, 1973.

Sobejano, Gonzalo: "Poesía y prosa en La Regenta", en Antonio Vilanova ed., ob. cit.

Thompson, Clifford A.: "Egoism and Alienation in the Works of Leopoldo Alas", Romanische Forschungen, 81, 1959, pp 193-203.

Thompson, Clifford R.: "Cervantine Motifs in the Short Stories of Leopoldo Alas", Revista de Estudios Hispánicos, vol X, n. 3, 1976.

Tintoré, María José: "La Regenta" de Clarín y la crítica de su tiempo, Barcelona, Lumen, 1987.

Valis, Noel M.: "Leopoldo Alas y Zola: Paralelismos y divergencias temáticos", Anuario de Letras, Méjico, XVII, pp. 327-335.

Valis, Noel M.: "Romantic Reverberation in La Regenta: Hugo and the Clarinian Decay of Romanticism", The Comparatist, 3, 1979, pp. 40-51.

Valis, Noel M.: "The Decadent Vision in Leopoldo Alas (A study of La Regenta and Su único hijo)", Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1981.

Varela Jacome, Benito: Alas, "Clarín", Madrid, Edaf, 1980.

Velázquez Cueto, Gerardo: Galdós y Clarín, Madrid, Cincel, 1981.

Vilanova, Antonio: "El adulterio de Anita Ozores como problema fisiológico y moral", en Antonio Vilanova ed., ob. cit.

Vilanova, Antonio, ed., Clarín y su obra en el Centenario de "La Regenta", Actas del Simposio Internacional celebrado en Barcelona del 2 al 24 de marzo de 1984, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Literatura Española, 1985.

Weber, Frances: "The Dynamics of Motif in Leopoldo Alas' La Regenta", The Romanic Review, LVII, 1966.

Weber, Frances W.: "Ideology and Religious Parody in the novels of Leopoldo Alas", Bulletin of Hispanic Studies, XLIII, 1966, pp. 197-208.

Wilttrout, A.: "El cosmos de La Regenta y el mundo de su autor", Archivum, XXI, 1981, pp. 47-64.

7) BIBLIOGRAFÍA SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN

Baquero Goyanes, Mariano: Emilia Pardo Bazán, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.

Baquero Goyanes, Mariano: "La novela naturalista española (Emilia Pardo Bazán)", Anales de la Universidad de Murcia, XII y XIII, 1954-55 (reed. La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1986).

Baquero Goyanes, Mariano: Prólogo a Un viaje de novios, Madrid, Labor, 1971.

Barroso, Fernando J.: El naturalismo en la Pardo Bazán, Madrid, Playor, 1973.

Bieder, Marie Ellen: "Capitulation: marriage, not freedom- a Study of Emilia Pardo Bazán's Memorias de un solterón and Galdós' Tristana, Symposium, vol. XXX, n. 2, 1976, pp. 96-109.

Blanco Amor, José: "Romanticismo y espíritu de clase en Los Pazos de Ulloa", Cuadernos Hispanoamericanos, 1962, n. 148, pp. 5-12.

Bradford, Carole A.: "Alienation and the Dual Personality in the Last Three Novels of Emilia Pardo Bazán", Revista de Estudios Hispánicos, 12, 1978, pp. 399-417.

Bravo Villasante, Carmen: Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Revista de Occidente, 1962.

Bretz, Mary Lee: "Naturalismo y feminismo en Emilia Pardo Bazán", Papeles de Son Armadans, 1977, n. CCLXI.

Brown, Donald Fowler: The Catholic Naturalism of Emilia Pardo Bazán, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1957.

Brown, Donald Fowler: The Influence of E. Zola on the Novelistic and Critical work of E. Pardo Bazán, Illinois, 1933.

Brown, Donald F.: "La condesa de Pardo Bazán y el naturalismo", Hispania, XXXI, 1948.

Clemessy Legal, Nelly: "El diario de doña Emilia Pardo Bazán: sus ideas estéticas, sus preocupaciones políticas y sociales", Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñenses, n.7, 1971, pp. 129-44.

Clemessy Legal, Nelly: Emilia Pardo Bazán romancière, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

Cook, Teresa A.: El feminismo en la novela de la Condesa de Pardo Bazán, La Coruña, Diputación provincial, 1976.

Cook, Teresa A.: "Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la liberación de la mujer", Hispania, 60, mayo 1977, pp 259-265.

Davis, Gifford: "Catholicism and Naturalism: Pardo Bazán Reply's to Zola", Modern Language Notes, 90 (1975), 282-7.

Davis, Gifford: "The Literary Relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán", Hispanic Review, 1971, t. 39, pp. 379-394.

DeCoster, Cyrus C.: "Pardo Bazán's Insolación: A Naturalistic Novel?", Romance Notes, XIII, 1971, pp. 87-91.

Dendle, Brian J.: "The Racial Theories of Emilia Pardo Bazán", Hispanic Review, XXXVIII, 1970, pp. 17-31.

Entrambasaguas, Joaquín: Estudio preliminar a Emilia Pardo Bazán, La sirena negra, en Las mejores novelas contemporáneas, Barcelona, Planeta, 1958.

Feal Deibe, Carlos: "La voz femenina en Los Pazos de Ulloa", Hispania, LXX, 1987, pp. 214-221.

Feal Deibe, Carlos: "Naturalismo y antinaturalismo en Los pazos de Ulloa", Bulletin of Hispanic Studies, 48, 1971, pp.314-327.

Feeny, Thomas: "Pardo Bazán's Pessimistic View of Love as revealed in Cuentos de Amor", Hispanófila, XXII, Sept., 1978, p. 6-14.

Fuentes, Víctor: "La aparición del proletariado en la novelística. Sobre La Tribuna", Grial, n. 31, 1971.

Gifford, Davis: "The "coletilla" to Pardo Bazán's Cuestión Palpitante", Hispanic Review, XXIV, 1956, pp. 50-63.

Giles, Mary E.: "Feminism and the Feminine in E.P. Bazán's Novels", Hispania, 63, 2, May. 1980, pp 356-367.

Giles, Mary E.: "Pardo Bazán's Two Styles", Hispania, XLVIII, 1965, pp. 456-62.

González Arias, Francisca: "Emilia Pardo Bazán and La Tentation de Saint Antoine, or the Countess and the Chimera", Hispania, LXXI, march 1988, pp. 212-16.

González Herrán, José Manuel: "La Tribuna de Pardo Bazán y un posible modelo de su protagonista", Insula, sep. 1975, n. 346, p. 1,6,7.

González López, Emilio: Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia, Nueva York, 1944.

Hemingway, Maurice: "Grace, Nature, Naturalism, and Pardo Bazán", Forum for Modern Language Studies, 16, n.4, oct 1980, pp.341-49.

Hemingway, Maurice: "Pardo Bazán and the Rival Claims of Religion and Art", Bulletin of Hispanic Studies, LXVI, 3, julio 1989, pp. 241-50.

Hemingway, Maurice: "The Religious Content of Pardo Bazán's La sirena negra", Bulletin of Hispanic Studies, XLIX, 1972, pp. 369-82.

Hemingway, Maurice J.D.: Emilia Pardo Bazán: The Making of a Novelist, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Hilton Ronald: "Pardo Bazán's Analysis of the Social Structure of Spain", Bulletin of Hispanic Studies, 29, 113, En.-Mar. 1952, pp1-15.

Hilton, Ronald: "Emilia Pardo Bazán concept of Spain", Hispania, XXXIV, 1951.

Hilton, Ronald: "E.P.B. et le mouvement féministe en Espagne", Bulletin Hispanique, LXV, 1952.

Hilton, Ronald: "Pardo Bazán and Literary Polemics about Feminism", Romanic Review 44, 1953, pp.40-66.

Hilton, Ronald: "Spanish Preconceptions about France, as revealed in the Works of Emilia Pardo Bazán", Bulletin of Hispanic Studies, XXX, 1953.

Kirby, Jr. Harry L.: "Pardo Bazán Use of the Cantar de los Cantares in Madre Naturaleza", Hispania, 61, 4, Dic. 1978, pp. 905-911.

Kirby, Jr. H.L.: "Pardo Bazán darwinism and La madre naturaleza", Hispania, XLVII, dic. 1964.

Knox, Robert B.: "Artistry and Balance in Madre naturaleza : Two comparative Studies", Hispania, 41:1, Marzo, 1958, 64-70, 1970, pp. 273-295.

Kronik, John W.: "Emilia Pardo Bazán and the Phenomenon of French Decadentism", Publications of the Modern Language Association of America 81, 1966, pp.418-427.

Larsen, Kevin S.: "Virgilian Resonances in La madre naturaleza", Hispania, LXX, marzo, 1987, pp. 16-21.

Lopez Sanz, Mariano: "Naturalismo y espiritualismo en Los Pazos de Ulloa", Revista de Estudios Hispánicos, 12, 1978, pp.352-371.

López Sanz, Mariano: "En torno a la segunda manera de Pardo Bazán: Una cristiana y La prueba", Hispanófila, 63, mayo, 1978,

pp. 67-78.

López Sanz, Mariano: "Puntualizaciones en torno al naturalismo literario español", Cuadernos Americanos, n. 216, 1978, pp. 209-225.

López, Mariano: "El fin de siglo y los escritores de la Restauración", Nueva Revista de Filología Hispánica, XXVII, 1978, pp. 258-275.

López, Mariano: "A Propos de La Madre Naturaleza", Bulletin Hispanique, LXXXIII, 1981, pp. 79-109.

López, Mariano: "Moral y estética fin de siglo en La Quimera de Pardo Bazán", Hispania, vol. 62, n. 1, 1979.

Lott, Robert E.: "Observations on the Narrative Method, the Psychology, and the Style of Los Pazos de Ulloa", Hispania, LII, marzo 1969, pp. 3-11.

Medina, Jeremy T.: Spanish Realism: The Theory and Practice of a concept in the Nineteenth Century, Potomac, Maryland, José Porrúa Turanzas, S.A., 1979.

Medina, Phoebe Porter: A vision of decadence in the last three novels of Emilia Pardo Bazán, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1987.

Osborne, Robert E.: Emilia Pardo Bazán: Su vida y sus obras, México, Impresora Gutenberg, 1964.

Osborne, Robert S.: "Emilia Pardo Bazán y la novela rusa", Revista Hispánica Moderna, XX, n. 4, 1954, pp. 273-81.

Osborne, Robert S.: "The Aesthetic Ideas of Emilia Pardo Bazán", Modern Language Quarterly, IX, 1950, pp. 98-104.

Oteyza, Luis: "Asís Taboada", en Las mujeres en la literatura, Madrid, Librería de la viuda de Pueyo, 1917.

Pattison, Walter T.: Emilia Pardo Bazán, New York, Twayne Publishers Inc., 1971.

Rodríguez, Alfred y Newel Morgan: "A Calderonian Resonance in Los pazos de Ulloa", Romance Notes, XIX, n. 1, 1978.

Sánchez Reboledo, José: "Emilia Pardo Bazán y la realidad obrera", Cuadernos Hispanoamericanos, n. 351, 1979, pp. 567 y ss.

Scari, Robert: Bibliografía descriptiva de estudios críticos sobre la obra de Emilia Pardo Bazán, Valencia, Albatros, 1982.

Scari, Robert M.: "La presentación del personaje en Morriña", Romanitische Jahrbuch, XXII, 1971, pp. 297-305.

Scari, Robert M.: "Modalidades de la ironía en Insolación, Revista Hispánica Moderna, XXXVIII, 3 (1974-5), pp. 85-93.

Schiavo, Leda: Prólogo a Emilia Pardo Bazán, La mujer española y otros artículos feministas, Madrid, Editora Nacional, 1976.

Schmidt, Ruth A.: "Woman's Place in the Sun: Feminism in Insolación", Revista de Estudios Hispánicos, 8, 1974, pp. 69-81.

Serrano, Eugenia de: "De Doña Emilia a George Sand: veracidad", La Estafeta Literaria, n. 320-1, junio-julio, 1965, pp 44.

Thompson, Currier, Kerr: "The Use and Function of Dreaming in Four Novels by Emilia Pardo Bazán", Hispania, 59, 4, Dic. 1976, pp. 856-62.

Torre, Guillermo de: "Emilia Pardo Bazán y las cuestiones del naturalismo", Cuadernos Americanos, CIX, marzo-abril, 1960, p. 256.

Varela Jacome, Benito: Estructuras novelísticas de Emilia Pardo Bazán, Santiago de Compostela, CSIC, 1973.

Varela Jacome, Benito: "Romanticismo en tres novelas de Pardo Bazán", Cuadernos de Estudios Gallegos, XXIV, 1969, pp. 72-4 (?).

Villanueva, Darío: "Los pazos de Ulloa, el naturalismo y Henry James", Hispanic Review, 52, 1984, pp. 121-39.

Witaker, Daniel: "La Quimera of Emilia Pardo Bazán and the Pre-Raphaelite Factor in the Regeneration of a Decadent Dandy", Hispania, LXX, Dic. 1987, pp. 746-52.

8) BIBLIOGRAFÍA SOBRE ARMANDO PALACIO VALDÉS

Abad, Carlos María: "La literatura de hoy. Novelistas católicos. Armando Palacio Valdés", Razón y Fe, 68, en. de 1924, pp. 45-63.

Astrana Marín, Luis: Prólogo a Armando Palacio Valdés, Obras Completas, Madrid, 1943.

Balseiro, Juan: "Armando Palacio Valdés", en Novelistas Españoles Modernos, Nueva York, 1933.

Baquero Goñanes, Mariano: "La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX", Revista de la Universidad de Oviedo, En-abr.

1948, pp. 81-9.

Baquero Goyanes, Mariano: Prólogo a Armando Palacio Valdés, Tristán o el pesimismo, Madrid, Narcea, 1971.

Barberis, P.: Palacio Valdés: le roman possible. Théories, thèmes, techniques, Paris, Corti, 1969.

Baxter, Sylvester: "Introducción" a Armando Palacio Valdés, La alegría del capitán Ribot, Brentano's, New York, 1900.

Bordes, L.: "Armando Palacio Valdés", Bulletin Hispanique, I, 1899.

Cansinos-Assens, Rafael: "La evolución de la novela", en La nueva Literatura, vol. IV, Madrid, Páez, 1927.

Capellán Gonzalo, Angel: "William Dean Howells and Armando Palacio Valdés: A Literary Friendship", Revista de Estudios Hispánicos, vol. X, n.3, 1976.

Cartas: "Cartas inéditas de Pereda a Palacio Valdés", Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, XXXIII, 1957, pp. 121-30.

Cruz Rueda, Angel: A.P.V. Su vida y su obra, Madrid, SAETA, 1949.

Entrambasaguas, Joaquín de: Introducción a Tristán o el pesimismo, en Las mejores novelas contemporáneas, Barcelona, Planeta, 1974.

Fernández Almagro, Melchor: "Don Armando Palacio Valdés", Insula, VIII, n. 96, 1953, p.1.

Glascock, C.C.: "Two Modern Spanish Novelists: Emilia Pardo Bazán and Armando Palacio Valdés", University of Texas Bulletin, n. 2.625, 1 de julio de 1926.

Gómez Ferrer Morant, Guadalupe: "Armando Palacio Valdés en la transición del siglo XIX al XX", Revista de la Universidad Complutense de Madrid, XXVIII, n. 116, 1979, pp. 238.

Gómez Ferrer, Guadalupe: Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1983.

González Blanco, Andrés: "El patriarca de la novela española. Don Armando Palacio Valdés", Nuestro Tiempo, n. 307, agosto 1924, pp. 149-165.

González Blanco, Pedro: "Armando Palacio Valdés", La Lectura, n. 30, 1906.

González Serrano, Urbano: "A. Palacio Valdés", Siluetas, Madrid, 1899, pp. 51-7.

L.: "La Paysanne dans les romans de Palacio Valdés", Bulletin

Hispanique, XXIV, 1922, pp. 131-148.

Martínez Cachero, José María: "40 fichas para una bibliografía "sobre" Armando Palacio Valdés", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, XIX, 1953, pp.467-478.

Martínez Cachero, José María: "Clarín, crítico de su amigo Palacio Valdés", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, n. 19, 1953, pp.401-12.

Melón y Ruiz de Gordejuela, Santiago: "Tipos psico-patológicos en la literatura de Palacio Valdés", Revista de la Universidad de Oviedo, Jul.-Dic. 1943, pp. 201-228.

Narbona, Rafael: Palacio Valdés o la armonía, Madrid, Suárez, 1941.

Pascual Rodríguez, Manuel: Armando Palacio Valdés. Teoría y práctica novelística, Madrid, SGEL, 1975.

Pérez de Ayala, Ramón: "La aldea lejana. Con motivo de La aldea perdida", Helios, I, 1903, pp. 5-14.

Pitollet, Camile: "Recuerdos de Don Armando Palacio Valdés", Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, XXXIII, 1957, pp. 72-120.

Pseux-Richard, H.: "Armando Palacio Valdés", Revue Hispanique, XLII, 1918, pp. 305-480.

Roca Franquesa, José María: "La novela de Palacio Valdés: clasificación y análisis. La novela de ambiente asturiano", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, n. 19, 1953, pp. 426-58.

Roca Franquesa, José María: Palacio Valdés, técnica novelística y credo estético, por..., Oviedo, Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1951.

Romeu, R.: "Les divers aspects de l'humour dans le roman Espagnol moderne", Bulletin Hispanique, XLVIII, 1946, p. 97-107.

Solís, J. A.: La Asturias de Palacio Valdés, Avilés, 1973.

Unamuno, Miguel de: "Por Armando Palacio Valdés", en De esto y aquello, t. I, pp. 219-220, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1950.

Valis, Noel M.: "Palacio Valdés first Novel", Romance Notes, XX, n.3, 1980.

Valis, Noel M.: "Una opinión olvidada de Palacio Valdés sobre Benito Pérez Galdós", Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, Separata, Oviedo, 1982.

Vézinet, F.: "Armando Palacio Valdés (Les deux manières de

Valdés)", en Les maîtres du roman espagnol contemporain, Paris, 1907.

Wagenheim, Leah R.: "A Chat with Armando Palacio Valdés on Feminism", Hispania, vol. XII, nov. 1929, pp.439-446.

Wells, Lila Charlotte: Palacio Valdés's Vision of Women in his Novels and Essays, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1985.